CONFERENZE ARCHEOLOGICHE

TENUTE

NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

da

ETTORE DE RUGGIERO

PRIMA SERIE

I. Dell'arte presso i Greci — II. Diana arcaica di Pompei — III. Torso della Psiche — IV Venere di Capua

ROMA,
REGIA TIPOGRAFIA
via S. Stefano del Cacco, 20

1873

CONFERENZE ARCHEOLOGICHE

TENUTE

NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

da

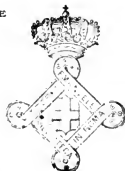
ETTORE DE RUGGIERO

PRIMA SERIE

I. Dell'arte presso i Greci — II. Diana arcaica di Pompei — III. Torso della Psiche — IV. Venere di Capua

CON TRE TAVOLE LITOGRAFICHE

ROMA,
REGIA TIPOGRAFIA
via S. Stefano del Cacco, 20

1873

A

GIULIO MINERVINI

ILLUSTRE ARCHEOLOGO NAPOLETANO

CUI INDISSOLUBILI LEGAMI

DI AMICIZIA DI GRATITUDINE

DI AMMIRAZIONE

MI STRINGONO

AVVERTENZA

Le poche conferenze raccolte in questo volumetto sono quelle medesime che, per due mesi dell'anno 1869, tenni in questo Museo Nazionale. Dichiarando ed esaminando da ogni lato alcune opere di scultura greca, due cose io m' ebbi allora in animo. Intesi, da una parte, d' apparecchiare in certo modo ad un trattato d' archeologia propriamente detta quei giovani, i quali negli anni anteriori aveano studiato con me, nella Università, le antichità classiche, pubbliche e private. Volli tentare, dall' altra, per quanto era dato al mio còmpito, di risvegliare un po' nella nostra gioventù colta il gusto e l' intelligenza di quell' arte antica, in mezzo alle cui produzioni oramai ci siamo abituati a vivere, come vivrebbe uno straniero in

mezzo a gente che non conosce, perchè non la capisce. Se io abbia raggiunto questo doppio fine o se, continuando su questa via, possa avere speranza di raggiungerlo, mi si permetterà che altri piuttosto, ma che io non decida. Solamente non voglio tacere, anche per significare la gratitudine che sento verso i miei cortesi e solleciti uditori, che, incoraggiato dalla loro assiduità e dall' interesse che pigliavano al mio lavoro, io presi a trattare, nell' anno seguente, la storia della plastica in Grecia, di cui forse fra non guari darò fuori una simile raccolta.

Questa breve notizia probabilmente non basterà, perchè il lettore vegga chiaramente da che punto io abbia dovuto muovere e in quali limiti tenermi nella mia opera; sicchè sarà anche poco acconcia a disporlo se non ad un giudizio favorevole, almeno non troppo severo ed assoluto su di quella. Poche altre cose bisogna, dunque, che aggiunga; e comincerò col ricordare un fatto doloroso per noi, ma incontrastabile e col fare una dichiarazione franca e leale. E il fatto, del resto già antico e da altri più volte osservato, brevemente è questo: che presso la

nostra gioventù la tradizione degli studii classici non è stata ancora ricostituita; che da essi ella è ancora tenuta lontana sia per antico odio e avversione, sia per male inteso positivismo degli studii moderni; che non ancora ella ne intende tutta la importanza, tutta la estensione e il nuovo indirizzo che hanno preso; che qualche cosa s'è fatta e si va facendo per farli rinascere, ma che ciò non è ancora abbastanza e principalmente non tutti i mezzi vi sono stati adoperati. La dichiarazione poi è che, dicendo questo, non è punto in me l'intenzione nè di recare onta ai nostri giovani, nè tanto meno di disconoscere il merito grande e la molta lode, che si deve a quei chiari uomini che adornano la nostra patria e singolarmente ai cultori delle discipline archeologiche, i quali, lavorando per l'incremento della scienza, han tentato ogni sforzo per renderla del pari accetta e diffusa. Se taluno, nondimeno, credendo ch'io voglia atteggiarmi a riformatore o a qualche cosa di simile, vorrà supporre in me una presunzione, che non sta nelle mie forze e che non ho mai avuto, costui o non conosce la mia indole, o vuol farmi studiatamente torto;

come chi volesse negare quella condizione degli studii antichi, o dovrebbe essere tanto cieco da non vederla, ovvero tanto poco loro caldeggiatore da sentirne compiacimento, anzichè sconforto per l' avvenire della nostra cultura.

Una delle ragioni, fra le molte, che indubitatamente han contribuito tanto a rendere così scarso il numero dei nostri cultori dell' archeologia e quasi a reputarla un passatempo letterario di persone per lo meno oziose e viventi non in questo mondo, è il credere che questa scienza arida, talvolta immaginaria, tal' altra gretta, ora troppo grave, ora troppo leggiera, senza legame colle altre, senza scopo suo proprio, stia appunto per appagare la curiosità e nutrire il diletto in alcuni di ricercare in fatti e in cose di tempi assai remoti e oscuri. Interpetrare una moneta o una gemma, leggere e comentare una iscrizione, spiegare una statua, un dipinto, un vaso, illustrare un edificio, una costruzione qualunque, mobili, stoviglie, utensili, strumenti o altro prodotto di arte e mestiere; determinare di questi monumenti più o meno e l' epoca,

e l'origine, e l'uso; solleticarvi il piacere estetico o trovarvi un indizio per conoscere fatti, luoghi, persone e avvenimenti della storia antica; seguire in queste investigazioni nessuna critica e qualche volta forse quella puramente letteraria, formale, esteriore, ecco brevemente a che si riduce, secondo molti ancora, tutto il campo e l'opera dell'archeologia.

A coloro, cui non è ignoto ciò che da poco più di mezzo secolo si è venuto rifacendo e allargando in questa sfera di studii, io non ho mestieri di dire con molte parole e dimostrazioni che, se quello veramente fu lo stato dei medesimi fino ai memorabili tempi di Winckelmann e di Wolf, esso è pur troppo cangiato, cominciando dal nuovo indirizzo, che loro venne dato da questi sommi, fino ai continui progressi fatti per opera del Creuzer, del Visconti, del Müller, del Welcker, del Gerhard, del Iahn e tanti altri. Innanzi tutto, pigliando posto nel sistema della filologia classica o della scienza dell' antichità, essa n'è divenuta una parte importantissima, ne segue il metodo, la critica e solo si distingue da lei per la diversità dell'obbietto e delle fonti. La

cognizione dei monumenti, la storia dell'arte, le antichità tutte artistiche, l' epigrafia e la numismatica sono la sua materia, come le istituzioni civili, politiche, giuridiche, i costumi, le abitudini e le istituzioni private sono la materia dell' antichità propriamente detta. La teorica, la critica e la interpetrazione artistica sono per lei degli organi, come per l' antichità o filologia lo sono la grammatica, la critica letteraria e l' ermeneutica. E in quella guisa che la storia della letteratura ci conduce nel mondo della scrittura e ha bisogno quindi d' un contenuto reale, come sono le istituzioni pubbliche e private, così la storia dell' arte o archeologia ci introduce nel mondo dei monumenti ed ha d' uopo, come contenuto reale, della mitologia artistica. Oggi, perciò, il suo scopo non è più di offrire ai curiosi una scelta di monumenti, ma tutto il gran materiale monumentale non solo in sè e per sè, sibbene nei suoi resultati relativi alle antichità private e religiose, come complemento della cognizione generale della vita dei popoli antichi. Il suo metodo è quello stesso della filologia nello stretto senso, la sua interpe-

trazione artistica corrisponde alla critica dei testi filologici, la sua storia dell' arte alla storia della letteratura antica, le sue ricerche, nella sfera privata e religiosa, alla rappresentazione reale della vita antica. Non è più quindi il puro entusiasmo pel classico, non più la tendenza di farne un modello per l'arte moderna il criterio, che guida l'archeologo nella disamina d'un'opera d'arte. Egli è invece il giudizio critico, storico, estetico, tecnico colle sue molteplici ricerche intorno all'integrità del lavoro, alla materia, all'epoca, all'autore e alla scuola; intorno all' argomento e a tutto ciò che concorre a determinarlo, alla bellezza artistica in tutte le sue manifestazioni, all' esecuzione, alle regole tecniche e di composizione; insomma il giudizio largo, complessivo, compiuto, a cui concorrono cognizioni storiche, letterarie, mitologiche, artistiche, estetiche.

Là, dunque, dove gli studii filologici sono sulla buona via, più fiorenti e in maggiore connessione cogli storici, i cultori dell'archeologia dovevano e debbono naturalmente essere in una proporzione maggiore non solo di numero, ma anche di volere e di capacità,

che non sia là dove quelli han perduto e via e terreno. Fuori d'Italia, in Germania sopratutto, non v' è ellenista o latinista, non storico o letterato, che non riconosca la necessità d' intendere seriamente l' antichità monumentale. Ma v'ha di più. Quella classe di amatori e cultori di belle arti, che un malinteso ed esagerato spirito moderno avea tenuto lontano non tanto dalla imitazione quanto dalla conoscenza dell' antico, e che del resto era sorto appunto come reazione alla smodata tendenza della imitazione, oramai incomincia anch'essa a riconciliarsi colla nostra scienza. Imperciocchè questa rilevando maggiormente l' interesse e il lato artistico, s' è venuta a collocare quasi tra il passato e il presente, tra la storia dell' arte e l'arte viva, attuale. Ricostruendo la storia dell' arte antica e nel medesimo tempo mostrando come l' opera artistica nasca e si formi, a quali condizioni esteriori ed interne, inerenti alla tecnica, alla composizione, alla materia e allo stato generale della cultura sia sottoposta, essa dà la mano all' estetica e contribuisce con questa e forse anche meglio a formare quella educazione artistica, senza di cui il genio

difficilmente si sviluppa e produce tutto quello che è capace di produrre. Essa infine s'è posta in mezzo tra gli artisti e gli estetici puri e nel campo reale, pratico e neutrale dell'arte antica li riconcilia. E agli uni mostra appunto che v'ha una creazione artistica, la quale, per quanto sia frutto dell'ingegno, non lo è meno dello studio, delle cognizioni storiche dell'arte, dell'osservanza a certe leggi universali della bellezza e singolarmente del non disprezzare e gittar giù in un sol giorno, come cosa vecchia, una tradizione artistica di generazioni e di secoli, frutto anch'essa d'uno svolgimento naturale, progressivo dell'arte. E agli altri, che ei non si può pretendere di pigliare fuori dell'arte i principii e le norme della bellezza, che un solo mezzo v'ha per farsi intendere e seguire dagli artisti e tornar loro giovevole, e questo è di non uscire dal loro campo, che è il reale, il positivo.

Scriveva Goethe in un suo discorso intorno a Wieland, che " l'arte in generale, e specialmente quella degli antichi, non si lascia nè cogliere nè intendere senza entusiasmo, che chi non sa cominciare nè con stupefa-

zione, nè con ammirazione, non troverà mai l'adito a quel santuario. „ Bisogna, infatti, per ben comprendere un'opera d'arte; esercitare dapprima il sentimento artistico, bisogna aprire gli occhi e il cuore per riceverne l'impressione della bellezza, ed è quando questa impressione sarà molto profonda, quando sarà divenuta un'ammirazione, che si può e si deve cominciare a sentire le differenze nello stile, nella composizione, nell'idea e nella esecuzione, insomma a formare il giudizio critico. La vita di Winckelmann, che fu il creatore di questa critica, porge nettamente distinti questi due periodi dell'osservazione archeologica: quello del sentimento dell'entusiasmo; e quello dell'esame severo, particolareggiato. Prima di ragionare freddamente, obbiettivamente, come dicesi, dell'Apollo del Vaticano e del torso del Belvedere, egli scioglie a questi capilavori un inno, in cui è tanta passione, tanta poesia, tanto entusiasmo, quanto ne voleva il Goethe e quanto egli stesso n'avea messo nei suoi scritti e nelle sue poesie intorno all'arte antica. E oggi, continuato l'indirizzo e l'opera di questi due grandi, popolarizzate

le cognizioni artistico-archeologiche, riconciliati gli storici dell'arte e gli artisti, gli Alemanni vivono in mezzo all'arte grecoromana assai più da compatrioti che non ci viviamo noi. Noi altri Italiani ne abbiamo perduta la conoscenza, perchè non ne abbiamo più il sentimento della bellezza, e questo non abbiamo, non solo perchè è venuto quasi meno il gusto e l'interesse per l'arte in generale, ma principalmente perchè gli archeologi son vissuti troppo separati dalle classi colte e dall'artistica; sicchè per l'universale l'antico o è stato affatto obbliato o creduto come qualche cosa che non possa più avere importanza pei moderni, che anzi sia capace di nuocere alle nostre tendenze nella pratica dell'arte e nella sua critica. Come dicevo innanzi, noi viviamo ancora sotto la reazione, che sorse contro il decaduto umanismo nelle lettere e la falsa imitazione nelle arti, reazione che oramai è divenuta troppo oppressiva, poichè ha durato troppo ed è uscita dai limiti dell'ordinato e del giusto.

Ora, spero, il lettore avrà meglio inteso a che scopo io miravo colle mie conferenze o, meglio, donde io sia mosso e di quali mezzi

mi sia servito. A tôrre via dalla mente di molti quei pregiudizii e a mostrare come proceda e che cosa voglia ai dì nostri l'archeologia, io mi sono studiato di porre sott'occhio i tre principali progressi fatti da lei: cioè d'avere accolta come parte integrante la storia dell'arte, d'aver creata una critica varia, complessiva, filologica, d'essere entrata a far parte della cultura artistica moderna. Ho dunque scelto come argomento quei monumenti di scultura, i quali, per le diverse epoche a cui appartengono, mi han dato opportunità di trattare delle principali età e scuole dell'arte in Grecia e in Roma, ingegnandomi più che ho potuto, nella limitatezza della materia, di far vedere il carattere speciale dello stile, della composizione, delle tendenze di ciascuna scuola e il passaggio dall'una all'altra. Ho applicato quel metodo critico in tutte le sue parti, facendo in guisa che i giovani potessero osservare come bisogna procedere nella determinazione dell'integrità dell'opera, della sua origine, della scuola, dei pregi e dei difetti tecnici ed estetici, del soggetto rappresentato; e perchè i diversi generi di scultura

fossero meglio conosciuti nella loro specialità, ho preso ad esaminare la statua, il gruppo, il bassorilievo e il ritratto, da cui ho tolto pure occasione di ragionare del fondamento d' ogni studio archeologico, la mitologia artistica. Rimaneva finalmente l' ultimo cómpito, far nascere nei giovani l'amore della cognizione dell' antico; cómpito che può essere facile a raggiungere, per quanto ad un tempo infruttuoso. Descrivere con parole sonore ed enfatiche una statua, rilevarne in una maniera più o meno poetica e piacevole tutte le bellezze, è senza dubbio cosa molto agevole, specialmente a questi tempi che tutti san fare o credono di far bene una descrizione alla romantica; però l'entusiasmo che ne nasce negli altri è momentaneo e nulla vi resta che fruttifichi il genio artistico. Io non poteva certamente seguire questa maniera e, se l'avessi anche voluto, il mio ingegno e le mie tendenze punto poetiche non me l' avrebbero consentito. Dovevo invece, come mi sono ingegnato di fare, congiungere alle altre osservazioni le estetiche, entrare nella mente creatrice dell' artista e scrutarvi il processo tenuto nel produrre la

sua opera; in generale poi usare una trattazione facile, piana, popolare, non frastagliata da disquisizioni minute, le quali si convengono più a libri che a discorsi, una forma, direi, più di conversazione che di lezione, non avere o mostrar desiderio di dir sempre cose originali. Insomma mi son proposto di istruire senza far vedere le difficoltà della scienza, o, per meglio dire, di far sorgere nei giovani il desiderio d'istruirsi nell'arte antica, costringendomi talvolta financo a parere incompiuto e poco profondo.

Taluno, non assistendo a quelle conferenze, ma solamente all'udirne annunziato il contenuto, ha potuto credere forse che in esse sia stato difetto di *piano* e di *unità* e che io non abbia fatto della pura scienza. Io spero che questo giudizio sarà cangiato dalla lettura delle medesime, ma innanzi tutto di questa avvertenza, e dal sapere che io ho inteso appunto di fare delle lezioni popolari e non già delle dissertazioni.

Non credo che le ragioni, le quali mi mossero a tenere quelle conferenze, non possano anche valere perchè ora io dia loro maggiore pubblicità. E se si ponga mente

che, col tempo, esse potranno essere accresciute di altre riguardanti non solo la scultura, ma anche la pittura antica, di cui questo Museo ha, unico, sì larga copia di produzioni, forse non si negherà loro una certa utilità ed uno scopo più pratico ancora di quello che ebbi in origine; di offrire, cioè, notizie più ampie ed una illustrazione più complessiva che non sia stata fatta o tentata finora sui principali monumenti delle nostre raccolte. Perchè d'altronde la forma di discorso non compatisce note e citazioni, mentre esse, specialmente rispetto agli autori che discorrono di ogni singolo monumento, possono tornare molto utili a coloro che vi attendono di proposito, così ho creduto di porle in fine di ogni conferenza. Prevedo, nondimeno, l' osservazione che mi faranno alcuni, i quali diranno che, anche aumentate di molte altre, queste conferenze non potranno mai interamente raggiungere questa utilità pratica, perchè esse, sia per la maniera larga e didattica della esposizione, sia perchè certo non potranno comprendere tutti i monumenti anche della sola scultura di questo Museo, giammai potranno tener luogo di quei cataloghi ampi, descrittivi

e critici, che da qualche tempo fuori d'Italia si fanno per certi Musei, tali che in essi si presenti tutta la storia dell'arte, principalmente della plastica. Ma a questa giusta osservazione mi si permetta che io risponda scaricando da me la colpa del difetto e addossandola piuttosto al Museo nostro, che l'ha del resto comune con tutti gli altri d'Italia, i quali, pel modo come esistono, non rendono possibile quel genere di lavori, che in altri Musei d'Europa sono pure così facili e utili.

I nostri Musei, in fatti, son rimasti, e pel numero dei monumenti e pel loro genere e per l'ordine e sopratutto per lo scopo, più o meno quello che furono al tempo in cui vennero fondati. Sorti quando la nuova cultura italica, nascendo, non ripudiava l'antica, che anzi la carezzava, ne succhiava la vita e la proclamava sua maestra, e perciò quando tutti, letterati, artisti, principi, papi eran guidati da un concorde sentimento e da un unico interesse: — far rivivere e trarre dalle ruine gli avanzi dell'arte antica — i nostri Musei non aveano che due fini principali: conservare scrupolosamente quegli avanzi contro l'opera distruttrice del tempo

o dell'uomo, raccoglierli ed esporli secondo un interesse puramente estetico. Talvolta a questi due scopi s'aggiungevano o sostituivano altri meno nobili ed obbiettivi, come il lusso delle case aristocratiche e cardinalizie, la grandezza e la pompa delle corti e del papato, a cui i monumenti in generale dovevano servire per testimoniare un lustro e una cultura non ordinaria, come appunto i monumenti greci eran serviti alle corti dei principi dell' Asia e dell' Egitto e poscia alle genti illustri e ai Cesari in Roma. Non pertanto, anche senza questa tendenza di vanità e di lusso, è chiaro che, destinati ed ordinati secondo quel doppio fine, i Musei d'Italia doveano mano mano rimanere fuori del movimento che avveniva negli studii archeologici, i quali altrove han trasformato o creato su altro concetto questi istituti. In Italia il Museo, appunto perchè si crede che debba soltanto *conservare*, non raccoglie che sole opere originali e, quando queste non ci vengano dalle nostre miniere d'antichità, come la manna dal cielo, passano lunghi e lunghi anni e le collezioni restano le medesime. In Germania, in Inghilterra, e ora un po'

anche in Francia, perchè si crede che il Museo debba non solo conservare ma anche *istruire*, così accanto al possibile numero di lavori originali si aggiungono delle copie di gesso dei migliori e più importanti fra essi che si trovano in altri Musei del mondo. Egli è solamente così che là è divenuta agevole una distribuzione dei monumenti secondo un concetto storico, di scuole e di stile, che la storia di ciascun' arte v' è rappresentata in tutte le sue manifestazioni e differenze secondo i tempi e i luoghi e, quel che è più, che i giovani, archeologi o artisti, vi possono studiare come in una scuola d'applicazione. Là dunque soltanto può sorgere un catalogo concepito secondo un piano storico e fatto come guida pratica alla storia dell' arte, siccome già s' è visto pei Musei di Bonn e di Berlino.[1] Imperocchè là veramente si può dire che il Museo rappresenti la storia monumentale dell' arte e della vita antica, e sia divenuto un istituto che sta all' Univer-

[1] Welcker, *Das Akademische Kunstmuseum zu Bonn*; Overbeck, *Kunstarchäologische Vorlesungen;* Friederichs, *Berlins Antike Bildwerke*, *Bausteine zur Geschichte der griechisch-römiscken Plastik.*

sità e all' insegnamento della filologia classica e dell' archeologia, come sta un gabinetto di scienze naturali all' insegnamento delle medesime.

Ma se questo libro, dunque, non per sua colpa non può corrispondere all' aspettazione di molti, io vorrei almeno che tornasse giovevole a pochi. Vorrei che questi pochi, eccitati dal mio esempio e dalle mie parole, senza restrizione di idee e di convinzioni, senza pregiudizii scientifici e artistici, s'abituassero a vedere nel Museo un luogo, dove il nostro spirito più facilmente si raccoglie e si trasporta in un mondo passato e ideale, che ci libera dalla schiavitù del momento e ci lascia respirare un' aria più pura e sana; dove l'anima stanca dalle passioni e la mente dalle fatiche durate, riflettendo e sentendo cogli antichi maestri dell' arte, trovano nelle loro opere quel conforto e quella nuova forza, che solo nella natura si può rinvenire l' uguale. Vorrei che artisti, estetici e antiquarii vi s' incontrassero tutti e tutti riconciliati fra loro si ravvicinassero all'antico non più per copiarlo o sciogliergli un inno di vacua ammirazione, ma per sentirlo e com-

prenderlo profondamente, per istudiarlo non gli uni separati dagli altri, ma tutti insieme e concordemente, per impararvi questa verità, che si vede scolpita in ogni gemma, in ogni moneta, in ogni statua, dipinto o opera architettonica: cioè che gli antichi pervennero a tanta altezza nelle loro opere non per desiderio smodato di originalità, non col saltare e dimenticare il loro stesso passato, sibbene collo studio paziente, col procedere a gradi, coll'immedesimarsi l'opera del maestro, col rispetto e la fedeltà alla tradizione.

CONFERENZA PRIMA

Dell' Arte presso i Greci

I.

Convenuti in questo Museo per istudiare insieme i più belli ed importanti monumenti dell'arte antica che vi sono raccolti, potrebbe parere che il modo più opportuno d'entrare oggi in questo nostro lavoro dovesse essere una trattazione generale sul bello e sull'arte, una introduzione estetica, la quale, esponendo dei principii generali, ci menasse a determinare, in certa guisa, lo spirito della nostra critica. Se questa fosse per avventura, o Signori, la vostra aspettazione, io sarei molto dolente di non poterla appagare. Poco o nulla familiare colle investigazioni metafisiche e non abituato a levarmi

colla fantasia in una regione troppo alta e lontana dalla realtà, io accontenterei assai debolmente il vostro desiderio ed entrerei in un campo, che da altri con più coscienza e maggior frutto vien coltivato. Uso, invece, nei miei studii classici a non disgiungere gli artistici e letterarii dai sociali e politici, i mitologici e storici dai giuridici e privati, anzi in ciascuna sfera di essi a ricercare quegli intimi e nascosi legami, che nella storia dell'antichità corrispondono a rapporti reali fra tutte le parti della vita d'un popolo, concedetemi che, dovendo per lo più ragionarvi di monumenti greci, io cominci col parlarvi del popolo greco e delle principali cagioni e circostanze, le quali valsero a renderlo il popolo eminentemente artistico, il creatore dell'arte dell'umanità. Così, non dipartendoci da quell'indirizzo, che fa della storia e della esperienza non già la maestra empirica degli uomini, ma la base e la fonte della scienza e dei principii, noi sostituiremo alle verità astratte di una estetica ideale altre, forse meno profonde e sublimi, ma certo non meno incontrastabili, ricavate dalle osservazioni di un fatto, il più estetico che conosca la storia, quello dell'arte greca.

E la prima fra tali verità sarà appunto questa: che tutto quanto furono ed operarono i Romani, rispetto allo Stato e al diritto, furono ed operarono i Greci rispetto alle arti e che, come allo Stato e al diritto romano, così parimente all'arte ellenica nel mondo moderno era riservato il medesimo scopo, la medesima trasformazione. I Romani, in fatti,

costituiti dapprima in una riunione federale di genti latine e sabine, cominciano la loro vita politica col creare la unità fondamentale del Comune, in cui i varii elementi nazionali si contrappesano e da cui sorge una norma giuridica, un diritto antichissimo che non è il puro latino, come non è il puro sabellico, ma che non pertanto è italico, esprime la coscienza giuridica di due popoli fratelli, dei quali non ancora l'uno ha preso la preponderanza sull'altro. E i Greci, non ancora comparsi come tali nel mondo civile, ma siccome Pelasgi viventi in uno stato di autoctonia e in relazione coll'Oriente mercè le colonie e il traffico dei Fenicii, cominciano il loro corso nella storia col formarsi una mitologia e un'arte, che non è ancora la ellenica, come non è quella svolta già da secoli nelle valli del Nilo e dell'Eufrate, ma che pure è qualche cosa che sta in mezzo e che rivela la capacità di divenire nazionale, autonoma. I Romani, fuso all'elemento patrizio il plebeo, distrutta la confederazione latina, associatisi gli Italici, allargato il loro territorio e il loro dominio con una costituzione municipale varia, del piccolo Comune ristretto alla città di Roma fanno un grande, di una popolazione mista un popolo omogeneo, del diritto italico un diritto che è la manifestazione naturale del carattere, delle condizioni sociali, del genio del nuovo popolo, il diritto romano. E i Greci, dall'urto dell'immigrazione nordica benchè usciti principalmente col nome d'Achei, Ionii e Dorici, pure formanti una sola nazione, l'ellenica; benchè viventi con costituzione,

costumi, dialetti e abitudini diverse, pure riuniti da una stessa cultura, l'ellenismo, si sciolgono dalle pastoie orientali e nella mitologia, nella scienza, nell'arte mettono quell'impronta dell'antropomorfismo, della ricerca libera e naturale, della bellezza nelle forme inorganiche ed organiche o umane, che più tardi, perfezionate, caratterizzano il genio scientifico ed artistico greco. I Romani, oltrepassati gli antichi confini dell'Italia, raggiunte e valicate le Alpi, fondate le province, organizzati i municipii dipendenti da Roma, costituito il vero Stato; il loro organismo politico e il loro diritto cominciano ad acquistare un carattere più generale, s'allargano per comprendere nuovi bisogni e nuove relazioni nazionali, divengono lo Stato e il diritto del mondo Romano. E i Greci, riscossi e rinvigoriti dalla guerra persiana, aggranditi dal commercio, entusiasmati e ravvivati dalla libertà che s'impianta in ogni città, creano una filosofia, una letteratura e un'arte, in cui l'elemento nazionale quasi scomparisce innanzi all'universale, come quelle che rappresentano lo svolgimento più compiuto delle facoltà umane. Finalmente i Romani cessano quasi d'esser tali, il loro impero s'allarga sempreppiù, si scinde e il loro diritto, uscito come legislazione da Roma, percorre tutte le regioni di quello e dappertutto fonda una vita politica e giuridica sulle orme dell'altra, che era nata sulle rive del Tevere e s'era svolta ed affermata poi in tutta Italia. E i Greci trascinati dalla immensa corrente dell'impero d'Alessandro,

nelle cui onde si confondono e si disperdono; le loro arti emigrano in Egitto, in Asia Minore, quindi in Occidente e in Roma stessa, risvegliando dovunque il gusto del bello, fondando una tecnica artistica comune, insomma un' arte ellenica senza patria, universale.

Come dunque in Roma, così pure in Grecia l'allargamento sconfinato della monarchia, spegnendo ogni autonomia nazionale, disperdendone le forze e corrompendo il genio dei due popoli, fece del diritto romano una legislazione universale, dell' arte greca una scuola dell' arte in genere. Il Romanismo e l'Ellenismo s' erano spenti come fatti nazionali, come organismi viventi, per risorgere più tardi come storia e trasformarsi in iscienza. Intanto, quest' opera di trasformazione, cominciata verso gli ultimi tempi dell' impero, quando alla creazione si sostituisce lo studio, alla produzione originale il sistema e la dottrina, si sospende, si distrugge sotto le ceneri del mondo classico abbattuto dalla barbarie nordica, per ricominciare con più vigoria, quando in quelle ceneri entrato il soffio della vita, si fan risorgere fatti e istituzioni, uomini e cose, scritti e monumenti delle due spente civiltà. Dalla grande famiglia degli umanisti si distaccano allora due gruppi. Di essi l' uno, continuando l' opera degli interpreti della mezzana età e traendo profitto dai progressi della critica, risolleva lo studio del diritto romano e alla glossa giuridica aggiungendo l' esame filologico, all' interesse pratico lo storico, lo ricostituisce

come elemento vivo della nuova giureprudenza, come fonte di riforme legislative, in quella stessa maniera che i puri umanisti facevano rivivere nella nuova repubblica letteraria i poeti e gli scrittori dell' antichità. L'altro, dai libri rivolgendo le ricerche e l'amore ai monumenti dell'arte greca, richiamandovi lo studio degli artisti, l'ammirazione di una novella cittadinanza colta ed entusiasta del bello e il favore di principi ambiziosi e caldeggiatori del risorgimento, innalza quell' arte ad esempio unico di gusto e di composizione, e fra le tante città italiche aperte a questo gareggiante movimento civile, s' eleva una a culla d' un' arte moderna nata dalla imitazione libera, geniale della greca.

Se non che sorta quella nuova civiltà, al cui edifizio avean posto mano tutti gli ordini sociali, le leggi e le istituzioni politiche, le arti e le lettere pigliando mano mano un carattere tutto proprio, finito il bisogno pratico di ricorrere agli antichi, gli studii classici — giuridici ed artistici — s'incamminano per uno stadio diverso. Una scuola filosofica movendo da un principio sistematico, il quale in alcuni assume la forma logica o formale, in altri la dommatica o la pura filosofica, rimpasta e ricostruisce variamente tutta la materia del diritto romano, ne riordina gli istituti secondo un piano ideale, si sforza di penetrare nello spirito e nelle ragioni di essi, ricerca in ognuno un legame con teoriche generali, insomma fa del diritto romano un sistema scientifico di diritto. Camminando sulla medesima via, gli

antiquari fanno altrettanto dell'arte antica. Raccolte ed ordinate a sistema tutte le branche innanzi dislegate dell' antichità, nasce una scienza nuova, in cui l' arte greca in tutte le sue produzioni svariate serve come un amminicolo per intendere la vita antica, si distinguono diversi periodi nel suo svolgimento, si comincia ad entrare nello spirito delle sue rappresentazioni, si distingue dalle altre arti dell' antichità, infine comincia ad avere una storia e una estetica sua propria.

Questo, però, non è stato l'ultimo risultamento dell' investigazione moderna sull' antico.

Nello studio del diritto romano accanto a quella scuola filosofica s' è venuta formando un' altra, che oramai tiene il campo, la storica o positiva. Questa, partendo dalla verità fondamentale che il contenuto di quel diritto sia dato da tutto il passato della nazione, non arbitrariamente o per caso, ma necessariamente e per intima logica, in quanto nasce dal carattere, dalle condizioni sociali, dalla coscienza giuridica e da tutta la storia del popolo romano, a poco a poco uscendo dalla sfera di questo diritto ha ricavato una conclusione più generale, ha messo un principio nuovo. Il quale è che il diritto sia eminentemente positivo, in quanto nasce e si forma dalla nazione e dallo Stato; che v' ha tanti diritti quante nazioni e Stati; che il fatto del diritto è come quello della lingua, la cui formazione è congiunta all' insieme della vita nazionale; che, come non v' ha una lingua comune a tutti i popoli,

così ugualmente non v'ha un diritto naturale nel senso di un diritto astratto, generalmente valevole per ogni nazione. Contemporaneamente gli archeologi colle loro ricerche positive, colle loro investigazioni storiche, partendo nello studio dell'arte dal medesimo principio dei romanisti, son pervenuti anch'essi ad una conclusione più generale, cioè che l'arte, essendo anch'essa un fatto strettamente storico, una teorica generale, astratta, comune per tutte le arti e ricavata da un sistema puramente metafisico non abbia, non possa avere un vero valore scientifico. Nondimeno, come la coscienza giuridica e i bisogni privati e sociali, il concepire della bellezza e la creazione artistica spesse volte s'incontrano nelle nazioni, così solamente dallo studio complessivo, storico di questi fatti e delle leggi generali che l'accompagnano può sorgere una scienza del diritto e una scienza dell'arte o estetica. E poichè il diritto romano e l'arte greca manifestano una riflessione giuridica ed un genio estetico, che invano si potrebbero rinvenire presso altri popoli, e segnano il maggiore sviluppo di queste due facoltà umane, così, benchè lunghi secoli vi sien passati per sopra, queste due grandi nazioni dell'antichità possono ancora, anzi debbono formare il pernio delle due scienze.

V'ha dunque nello studio dell'arte greca e in lei stessa qualche cosa che quasi esce dai limiti della sola storia, che non è semplicemente antico ma di tutti i tempi, che dev'essere obbietto di investiga-

zioni non solo per lo storico, ma pel filosofo. V'ha qualche cosa nella sua essenza, nel suo svolgimento, nelle sue relazioni con tutta la cultura, che la fa distinguere grandemente dalle altre arti e che nella storia della civiltà umana le fa occupare il primo grado. V' ha qualche cosa che è stata destinata non solo a dare ai Greci i più belli monumenti del mondo, ma all' umanità pensatrice un terreno solido, reale, su cui essa va ricostruendo la scienza. Ogni popolo, infatti, che abbia avuto una storia, mostra un germe d' attività artistica, che come una forza naturale necessariamente si manifesta nei diversi gradi della vita nazionale, un istinto di perpetuarsi in monumenti duraturi nella memoria dei posteri. Nei Greci questo istinto non solo esiste, ma è più potente che in altri, assorbisce quasi tutte le forze dello spirito, si direbbe che sia la meta a cui tutti gli elementi della civiltà concorrono, come tutti gli ordini sociali pigliano interesse alle opere d' arte. I Greci hanno svolta la loro potenza creatrice, il loro genio artistico con ogni organo, in tutte le direzioni. « Il primo fatto della loro storia — dice un illustre scrittore di questa — è la formazione della loro lingua, e questo primo fatto è per eccellenza artistico. Imperciocchè, fra tutte le lingue sorelle, la greca dev' essere più riguardata come un'opera d'arte pel predominio che v'ha del senso della proporzione e dell'armonia dei suoni, della chiarezza della forma, della legge e dell' organismo. Se degli Elleni non avessimo altro che la grammatica della loro lingua,

sarebbe questa una bastevole testimonianza del genio straordinario di questo popolo, che con forza creatrice s' appropria il materiale linguistico, che compenetra la materia collo spirito, che giammai lascia invivificate le masse morte; popolo che, fortemente avverso a tutto ciò che è ampolloso, pedante, oscuro, coi più semplici mezzi ha saputo tanto creare. Tutta la lingua rassomiglia al corpo artificiosamente sviluppato d' un atleta, in cui ogni muscolo, ogni vena si forma secondo la sua funzione; in niuna parte gonfiezza o materia inerte, tutto forza e vita. »

Guidato dalla viva tendenza di dar vita a questa materia, di rendere organico ciò che per natura è inorganico, di dar forma adeguata a ciò che ne va senza, di compenetrare intimamente il pensiero e l' espressione esterna, in guisa che ne risulti un tutto indissolubile ed omogeneo, esso crea un' arte che, figlia di quella tendenza, di quel bisogno, cammina sempre diritto, vive per sè, non si lascia nè fermare nè deviare. Presso la maggior parte dei popoli antichi, gli orientali singolarmente, l' arte in certe epoche viene introdotta o promossa come obbietto d' un piacere superiore, come una materia qualunque di lusso a servizio di sacerdoti, di monarchi, di potenti famiglie. Allora rimanendo in una certa dipendenza dalla moda, da influssi personali, da fini estranei alla sua essenza, il suo indirizzo e il suo sviluppo sono snaturati, essa non è più il prodotto della nazione, come appunto avvenne in Roma, non più una delle potenti forze che operano sul carattere

della medesima. Invece, presso i Greci sorta per soddisfare un nobile istinto artistico, che si confonde con un bisogno religioso e civile, senza che l'uno o l'altro lo sopraffaccia, essa procede spedita, indipendente, sempre giovane nella via del perfezionamento e non lasciandosi nè comandare, nè ostacolare da capricci, da pregiudizii, da cattivo gusto di alcuno. In ogni Stato, in ogni città vive d'una vita a sè. Nei centri principali della Grecia sorgono delle scuole, le quali partecipano alle altre le loro scoperte e i ritrovati tecnici; l'artista nelle sue opere non riconosce che una sola ispirazione, un solo obbietto, un solo giudice, la natura, la bellezza, il popolo, il quale progredendo nella cultura lo spinge ad andare anch'egli sempre oltre. Il bello, siccome la manifestazione sensibile del bene, è pei Greci un bisogno che essi non sanno veder meglio appagato che nell'arte. Essa è quindi una parte integrale della loro vita, è la immagine anzi di questa; abbomina il brutto, l'immorale e colla vaghezza delle forme, la purezza del sentimento, la severità del carattere diviene una scuola dell'uomo, lo toglie dalla bassa sensualità e dalla noia della vita quotidiana e lo innalza in più alte e serene sfere.

Presso gli stessi popoli orientali, l'arte, valendosi di immense masse e proporzioni, non avea saputo ottenere altro scopo, che produrre delle impressioni forti, imponenti e, valendosi di forme quasi sempre simboliche, rappresentare una religione e una storia dinastica limitate, monotone, senza anima

e movimento. Invece, presso i Greci modesta nei mezzi, graziosa e leggiera nelle forme, naturale nell'espressione, essa parla al cuore e alla fantasia, all'intelletto e all'anima, alletta senza abbassare, eleva lo spirito senza fargli dimenticare il corpo che l'avvolge e la terra che abita, si muove in una cerchia ampia, in cui il mondo mitologico, eroico, fantastico, storico, tutti i sentimenti, tutte le situazioni e le azioni umane trovano la loro manifestazione. Quei popoli spesso non ebbero che un'arte sola predominante sulle altre o, se le ebbero tutte, il loro carattere essenziale fu così locale, limitato, che esse rimasero incomprese o per lo meno indifferenti pei posteri. In Grecia poi non solo tutte le arti fioriscono a un tempo ugualmente, ma l'una porge all'altra i suoi mezzi e il suo concorso e tutte insieme riunite formano, per così dire, un'arte sola, varia, armonica.

Il tempio greco coi suoi bassirilievi, colle sue statue, coi suoi gruppi, coi suoi dipinti murali, colle sue armi, coi suoi utensili sacri, coi suoi doni e ornamenti nei frontoni, nelle metopi, nel fregio, nel portico, nella cella è l'immagine più perfetta di questo sacro fascio delle arti. La poesia porge alla scultura e alla pittura il campo mitologico personificato e colla lirica il sentimento, colla epopea il carattere, colla drammatica l'azione, mentre essa stessa riceve da queste arti quell'elemento plastico che tanto la distingue dalle altre. La pittura porge alla scultura e all'architettura i suoi

colori non solo per accrescerne lo splendore, ma per aggiungere chiarezza all' ornamento; e pittura e scultura colle loro opere ravvivano la monotonia delle linee architettoniche. Così è finalmente che l' arte in Oriente conserva sempre la medesima tendenza, il medesimo stato nello stile e le sue poche date cronologiche corrispondono appena al lento, impercettibile progresso meccanico. Nata presso i popoli dalle caste e dalla immobilità delle istituzioni, essa rimane colà sempre un mestiere, che si trasmette da padre in figlio, da generazione in generazione, senza mai mutarsi, come immutata si trasmette la scienza, la poesia, la religione, la costituzione sociale. Insomma, essa non ha una storia come l' ha l' arte greca, la quale, frutto d' un popolo eminentemente libero e progressivo, mostra uno svolgimento a gradi, continuo, che da mestieri a poco a poco, colle scuole, la innalza ad un magistero superiore. Tecnica, contenuto, forme, stile, tutto vi si muove, vive, si perfeziona e, come la civiltà tutta ellenica, perviene ad un' altezza, da cui anche discendendo segna dei periodi, porta seco delle qualità e dei pregi, che nella stessa corruzione la conservano come scuola e ornamento di due nuove civiltà, la Romana e la Orientale ellenizzata.

Donde mai cosiffatte differenze? donde questi caratteri dell' arte greca?

II.

Niun popolo al mondo ha avuto un sentimento sì forte, sì entusiastico per la bellezza, come l'ebbero i Greci. Un antichissimo canto, annoverando i principali desiderii che l'uomo debba avere, pone in cima quello di sortire dalla natura o di rendersi di belle forme. E Omero celebra Achille e Nereo come i più leggiadri fra i Greci che combattevano innanzi a Troia, eleva a cielo Callicrate come il più bello fra i combattenti contro Mardonio; Pausania consacra alla storia i nomi dei giovani vincitori nei giuochi Olimpici, a cui erano state elevate delle statue in premio della loro bellezza. Esser bello della persona è una qualità, che in Grecia vi dà il diritto di essere conosciuto dal popolo e di riceverne ogni sorta di riguardi. Frine, colei che avea servito a Prassitele come modello per la sua famosa Venere di Gnido, condannata a morte è assoluta solamente perchè bella. Quasi dovunque giuochi pubblici, in cui si disputa il premio della beltà; a Sparta e a Lesbo le donne, a Megara e nell'Elide gli uomini si sfidano fra loro a chi sia giudicato il più bello. In alcune città le donne più avvenenti formano una specie di sacerdozio, sono reputate persone sacre; agli stessi tempi di Erodoto si offrivano ancora sacrifizii a un Crotoniate, cotal Filippo, perchè nei giuochi Olimpici, sfidato dagli abitanti di Segeste, era stato dichiarato il più bello fra gli uomini della Grecia.

È forse necessario di dimostrare largamente quanto questa disposizione naturale, questo sentire profondo della bellezza delle forme umane abbiano operato sullo sviluppo dell'arte figurata? Essa, infatti, sorge come tale, si slega dai ceppi del mestiere e del simbolismo orientale colla rappresentazione vera, naturale della figura umana; si perfeziona mano mano nella tecnica, separa l'uomo dall'ornato e dalle forme architettoniche e crea la statua; produce quindi i capilavori, in cui la bellezza delle forme coglie il suo apice e decade quando questa bellezza o non si sente più o si concepisce falsamente, quando insomma a questa bellezza pura, chiara, vera della natura si sostituisce un'altra studiata, oscura, affettata, che nasce dal predominio dell'idea sulla sua manifestazione esterna.

Pei Greci, adunque, il bello non è un semplice tipo della nostra mente, non un'idea oscura e indefinibile, ma un fatto, una realtà. Quando i filosofi cominciarono a sottilizzare sulla sua natura e sulla sua sede, il popolo e gli artisti aveano già da lunga pezza risolto il problema. L'arte non era solamente la manifestazione del bello, sibbene il bello stesso per eccellenza; non un insieme di regole e di principii applicati in una determinata produzione umana, ma un fatto, una rappresentazione nel senso proprio della parola. Allorchè sorsero quelle regole, si vollero fissare quei principii, si volle fare la distinzione di concetto e forma, come di cose separate, l'arte già era nata, avea già dimostrato che la sua es-

senza sta appunto nella perfetta fusione e compenetrazione dell' uno coll' altra, dello spirito colla materia. Fornito d'una natura eminentemente plastica, disposto à concepire come inseparabili la natura e lo spirito che l' anima, il Greco concepisce la bellezza in quest'armonia dell'anima e del corpo, dell' interno e dell'esterno e vi trova quella impressione calma, serena, piacevole, nobile che è appunto il sentimento del bello.

Egli però non vede quest' armonia perfettamente nella natura inorganica, poichè in ogni cosa è indotto a trovare una materia che si muove, che vive. Un grazioso fiorellino, una splendida pietra preziosa toccano gratamente i suoi sensi; l' immensa volta dei cieli, la figura gigantesca dei monti innalzano fino a sublime la sua anima, ma non gli procacciano ancora il vero sentimento del bello. Nell' una e nell' altra impressione egli sente troppo vivo il contrasto della sua stessa natura; l' una l' abbandona interamente al senso, l' altra lo mette troppo esclusivamente sotto l'impero della ragione. Egli è soltan to nel fenomeno, nella forma animata da un contenuto, nella natura organica, nel corpo animato, nella figura umana insomma, in cui scorge uno spirito non come qualche cosa che vi è appiccato, ma che si svolge col corpo stesso, lo penetra e tutto si confonde con lui, che egli trova appunto quella impressione e quell'armonia. Vi vede infine i due principali momenti che più di tutti contribuiscono a manifestare il bello, una vita interna, una sensazione, una disposizione dell'anima

che compenetra il corpo, il quale quasi piglia diverse apparenze secondo lo stato dello spirito, e apparisce in ultimo un tutto organico ed armonico.

Una conseguenza di questo modo di sentire la bellezza è la creazione della mitologia dei Greci, che è per sè stessa la loro più grande opera di arte. Per essi la forma umana è talmente pensata come la necessaria espressione del bello artistico, che in ogni tempo, anche quando il sentimento religioso finì di informare l'arte, si videro in forma umana rappresentate non solo le divinità, ma ogni fatto della natura, ogni luogo, ogni azione umana. Per essi la vita dell'uomo dovea divenire un'opera d'arte, l'uomo dovea congiungere la bellezza fisica alla morale, il bello essendo una rivelazione del bene nel mondo dell'azione e dei sensi; l'arte non era che l'imitazione e la rappresentazione creatrice di questa vita. Essa, di vero, era detta μίμησις, appunto in quanto dalla natura piglia a prestito le forme umane, imitandole nelle sue produzioni; era detta τέχνη, in quanto fa, crea di nuovo nella mente dell'artista queste forme e le immedesima con un contenuto, una vita interna, un'idea. Così quella bellezza che nella natura non è perfetta, che è disturbata da tante accidentalità, che ha fatto dire essere difetto delle cose reali di non esser tutte belle, e delle cose belle di non essere reali, apparisce perfetta nell'opera d'arte greca; sicchè si può dire che in verità i Greci furono i primi e più felici creatori del bello artistico. Così è che noi intendiamo come essi abbiano fon-

dato il più gran principio dell'arte, l'imitazione della natura e insieme l'idealità siccome inseparabili fra loro, per quanto a prima giunta possano sembrare l'una escludente l'altra.

La storia della loro arte figurata, e peculiarmente della plastica, è il documento più valido per dimostrare questa verità. I suoi primi passi, le sue prime pruove, dopo che per lunghe generazioni era giaciuta avvincolata nella rotina del mestiere, si fanno sul campo della imitazione. Cominciando da Agelada, Canaco, Onata e altri e venendo fino a Pitagora, Milone e Calamide, l'arte, dopo essersi appropriati tutti i mezzi tecnici per dominare la materia, allo stile arcaico, convenzionale, duro, sostituisce uno stile più libero, più svelto, più fondato sulla verità; fa insomma entrare nelle sue produzioni quel bello, le cui forme sono nella natura. L'antica scuola d'Attica, di Argo, di Egina, di Sicione sono la manifestazione dei diversi lati della natura e dei varii modi più o meno larghi di comprenderla e seguirla; tutte però concordano nel principio della sua imitazione, tutte dal convenzionalismo ieratico entrano nel vasto, fertile campo del naturalismo, finchè non sorge la novella scuola attica, che a questo innesta il più sublime idealismo. Calamide, studiando ogni tratto, ogni menomo particolare della natura, vi cerca una espressione, un sentimento, una grazia pudica e la infonde nelle forme rigide, fredde dell'arcaismo. Pitagora, studiandovi il ritmo e la simmetria delle diverse membra del corpo umano, rilevando meglio che innanzi le parti più acconce

a mostrare l' intimo movimento dell' anima che si comunica in ogni articolazione, in ogni vena, in ogni membro, vi ritrae il moto, la forza, la vita. Mirone cerca anch'egli nella natura la bellezza delle forme corporali e la trova non nella imitazione semplice della realtà, ma nello studiare il corpo nella purità della sua essenza, nella perfezione del suo organismo; anch'egli vi cerca la vita, il movimento, ma non quello che si manifesta solamente in alcune parti esteriori del corpo, sibbene in tutto e specialmente nelle interne. Egli vuole l'ideale, ma questo è limitato a certe situazioni della vita umana, non esprime lo stadio dell' anima come spirito, sibbene come vita fisica, non è puramente interno, spirituale, non consiste insomma nell' individualizzare i tipi generali della mitologia e della favola, ma nel generalizzare gli individui reali della vita ordinaria.

Il vero ideale nell' arte è la creazione, il merito immortale di Fidia. Egli non solo imita la natura, ma crea nella natura stessa; le sue forme son quelle di un organismo perfetto, che non esiste tutto intero nella realtà, ma le cui leggi sono pertanto in lei. Egli vuole rappresentare l' idea, il tipo, il carattere di ciascuna divinità, come è concepita dalla più alta fantasia poetica e dal più vivo e puro sentimento religioso; vuole la grandezza, la nobiltà, la magnificenza, il sublime del concetto. E si rivolge al corpo umano, come al suo involucro, e trova quella idea manifestarsi in un lato, in una parte, con cui coordina, mette in armonia tutte le altre, però non quali

sono nel fatto, ma quali potenzialmente esistono nelle leggi organiche. Così egli sta nella natura e nello stesso tempo la supera. Il vero ideale non è un puro prodotto della sua fantasia, ma di questa e della intuizione della forza intima, dell' essenza della natura. Dopo di lui l' arte perde questo ideale, ma non lascia la via della imitazione, e comincia a decadere, perchè questa non è più l' imitazione ricreatrice. Il naturalismo dei predecessori di Fidia ricomparisce sotto altre forme con Policleto, Scopa, Prassitele e diviene realismo puro con Lisippo ed Eupompo; per essi la imitazione non è più un mezzo, un fondamento della creazione artistica, ma lo scopo, il principio.

Come dunque natura e idealità congiunte insieme erano state la base e la condizione del più grande perfezionamento dell' arte greca, così la loro separazione fu cagione del suo regresso. L' artista, anche quando vuol riprodurre la natura come è, non fa che creare e creando è legato alle leggi della natura esterna e alla materia di cui si serve. Se egli non è signore di lei e si lascia troppo determinare dalla sua condizione, l' imperfezione o il raffinamento della tecnica distruggono la impressione della sua opera. Se egli non sa imitare che solo esteriormente e in ogni particolare la realtà, senza appropriarsi la legge della formazione che regola ogni essere della natura, egli cade in un realismo gretto e grossolano, o esagerato e ammanierato. La vera idealità, come la vera creazione non consistono che nel

comprendere e nell' applicare queste leggi, queste forze organiche, senza che esse appariscano nell' opera d'arte. Sono esse appunto che fecero grande l'arte in Grecia, che resero la bellezza artistica superiore alla naturale, perchè prodotta da quella facoltà plastica, magica, creatrice, tanto predominante nell' uomo greco, guidata e ispirata dalla realtà, dalla natura organica, dalla figura umana.

Studiamo adunque quest' uomo greco, consideriamo come il clima e il suolo lo formavano, come le istituzioni lo educavano e lo svolgevano; vediamo quali erano le forme del suo corpo, le abitudini della sua vita, le qualità del suo spirito, e sopratutto studiamolo non tanto come autore, ma come obbietto dell' arte, non tanto come artista, ma come quell' essere della natura colla cui rappresentazione l'arte greca sorge, si perfeziona e muore, e così avremo trovato forse il vero mezzo per intendere ed ammirare tutto il secreto della sua grandezza.

Non ha guari, un chiarissimo archeologo francese, ragionando delle cagioni che operarono sullo svolgimento della scultura in Grecia, scriveva queste parole: « Secondo la forma del governo che regge un paese, cangerà la scultura di stile, decorerà diversamente il pittore i templi o le chiese, vedrà il paesista diversamente la natura? Che la musica faccia versare delle lagrime, che un motivo abbia fatto guadagnare una battaglia o sollevata la turba popolare, si capisce. Io però non conosco un quadro che abbia eccitato tali passioni, nè una statua che

abbia affrettata una rivoluzione. . . . Quando si tratta dello sviluppo dell' arte in Grecia, sarebbe ingiusto d' attribuire una parte troppo grande alla politica. Atene non è stata libera che durante il secolo di Pericle; nelle altre città i cangiamenti sono stati innumerevoli. Monarchia, tirannia, aristocrazia, repubblica col concorso della moltitudine, tutte le forme hanno retto a vicenda i piccoli Stati, in cui era divisa la Grecia. Sanguinose rivoluzioni, dissensioni eterne vi si mischiavano, e non pertanto noi vediamo l' arte seguire il suo sviluppo logico, avanzare per epoche, complessivamente, insensibile agli eventi politici, eccetto all' esaurimento del tesoro, creando le sue opere coi re come nelle repubbliche, feconda sotto Alessandro come sotto Pericle, incoraggiata da Policrate e da Girone, da Corinto o da Sicione, cara tanto agli Anfizioni di Delfi quanto ai Geomori di Siracusa; ell' era per tutti i Greci sacra come una religione. Egli è dunque un impicciolire il loro genio subordinandolo a fatti esteriori, mentre invece esso ha superato ogni sorta d' ostacoli. Nella stessa guisa che gli uomini non giudicano senza invidia quando spiegano il rapido cammino del genio che s' eleva su di essi e tutto attribuiscono alle circostanze e alla fortuna; così la posterità non è giusta verso i Greci quando dimentica il loro ardore, la loro meravigliosa emulazione, il loro amore sfrenato del bello, i doni naturali della loro razza, per non ammirare che il loro clima favorevole alle arti, il suolo incantevole che li ispira, la

libertà che li accende. Sembrerebbe che le più rozze tribù del Settentrione, trasportate in questo paese incantato, dovessero produrre a dozzine i Fidia e gli Apelle. Ma il fatto ha pur dimostrato il contrario, testimoni gli Albanesi e i Turchi. D'altronde, i Greci hanno abbandonato il loro bel cielo, hanno abitato le spiagge del mare del Nord, le coste della Licia, i porti della Sicilia e della Gallia, le sabbie brucianti dell'Affrica, e son sempre rimasti Greci..... Bisogna credere all'eguaglianza politica degli uomini, ma non alla loro eguaglianza intellettuale. La religione afferma che tutte le razze son sorelle; ma, fuori i precetti della carità, qual popolo di razza bianca riconosce nei negri degli eguali nel pensiero e dei fratelli nel genio? Perchè dunque i Greci non avrebbero occupato un grado superiore nella scala delle razze? Perchè non avrebbero per eccellenza ottenuto la grazia, la forma e il sentimento della bellezza divina? I Semiti hanno avuto il genio del monoteismo, i Romani della politica, i Greci il genio dell'arte ».

Io non ho riferito queste parole per notarvi delle inesattezze e delle affermazioni troppo vaghe o assolute, che potrebbero essere smentite o almeno in parte corrette, considerando con intenzione meno pregiudicata e con giudizio più equo i fatti accennati. Le ho riferite solamente perchè si vegga, da questo caso, a quale esagerazione nella critica conduca l'abitudine invalsa finora: di volere, cioè, nel far la storia dell'arte presso un popolo, pigliar di

mira solo l'autore dell'arte e non già principalmente il suo obbietto; far dipendere tutto, pregi e difetti, progresso e decadenza dalle condizioni in mezzo a cui sorge e si sviluppa l'artista, e non già nel medesimo tempo da ciò che opera a formare l'anima, la materia dell'arte stessa. La negazione dell'influsso della natura esteriore, dello Stato e delle istituzioni sociali su di lei non è che l'effetto dell'applicazione limitata, che si è voluto fare di questo principio. E quando, stanchi di essa, i critici della storia si son rivolti al principio della razza, del genio proprio di ciascuna nazione, non si sono avveduti che, ricorrendo a questa ragione assai comoda e spiccia, essi non ancora han risoluto la quistione o almeno son caduti nel sistema contrario, la razza non essendo altro che il risultato appunto delle condizioni naturali e della educazione tradizionale di un popolo.

Ma l'arte non è solamente una pura ed astratta creazione dello spirito, è anche una realtà, una rappresentazione; essa non è solamente un pensiero originale, geniale dell'artista, ma anche un pensiero rivestito d'una veste che sta nella natura, e pei Greci noi abbiam veduto che questa rappresentazione e questa veste è eminentemente l'uomo, anzi la loro arte è lo stesso uomo, è tutto l'uomo, a differenza dell'arte orientale e cristiana, in cui questi è semplicemente un simbolo e un involucro dell'idea artistica. Ora ei si può ammettere, benchè io nol creda assolutamente, che il genio artistico posto anche fuori

d' una natura altamente poetica resti non pertanto tale, che egli sia capace di produrre grandi opere anche in uno stato e in una condizione sociale punto favorevole all'arte; insomma che egli sia o possa essere fuori e superiore ai suoi tempi e a ciò che lo circonda. Ma sarebbe non esatto negare che il clima, il suolo, il cielo, le istituzioni politiche, le credenze religiose, la cultura tutta d'una nazione abbiano una grande azione sull' uomo; che esse valgano a formare in guisa il suo corpo, il suo spirito e la sua vita che l'arte, la quale lo piglia a suo scopo, non risenta di questa loro azione.

L'arte in generale, ma specialmente la greca, vive di tradizioni, procede gradatamente nel suo svolgimento; i suoi genii più eminenti non si staccano interamente dal passato, di cui conservano il retaggio della ispirazione e della creazione; per essi come per tutti gli artisti, cominciando dai più oscuri ed iniziatori fino ai più corrotti, la rappresentazione dell' uomo si è sempre identificata coll' essenza dell' arte. Il principio della razza potrà dunque darci ragione di questo fatto, potrà spiegarci quello che abbiamo osservato innanzi, cioè che i Greci concepiscono il bello per eccellenza come inerente alla natura e alla figura umana; ma come essi abbiano proceduto nella manifestazione di questa bellezza, come quella figura sia stata acconcia a divenire l'obbietto più appropriato della loro arte, questo, come dicevamo di sopra, non ci può essere spiegato che dalle condizioni fisiche, morali, politiche e religio-

se, in mezzo a cui nei più bei tempi della vita e della civiltà ellenica crebbe e si educò l'uomo greco.

III.

La Grecia è la regione d'Europa, che porge le più svariate forme della vita naturale, i più grandi contrasti e insieme la maggiore armonia di fenomeni e di fatti. Accanto a due estese penisole un gran numero di isole sparse in un mare quasi mai tempestoso, ad immensi monti piccole colline, a contrade aspre e povere d'acqua valli ubertose e irrigate da fiumi e ruscelli, a innumerevoli coste, golfi e porti vasti piani chiusi da alpi; accanto ad un clima freddo, quasi nordico ed un cielo nevoso, a venti impetuosi nelle regioni settentrionali una temperatura calda, un cielo limpido, dolci zeffiri nelle meridionali; accanto a campi fertili terreni rocciosi ed infruttiferi, a piani irrigati da acque altri secchi, a monti calvi ed alpestri colline coltivate, al platano, al faggio e alla quercia l'olivo, la vigna, la palma, alla vita agricola e pastorale la commerciale e industriante. In mezzo a questa varietà e a questi contrasti regna, nondimeno, un'armonia ed una misura, che fanno della Grecia uno dei paesi più privilegiati del mondo. Da una parte nè il clima, nè la natura del suolo nei loro stessi estremi sono tali da compararsi a quelli dell'Oriente o delle regioni settentrionali d'Europa. Dall'altra, divisa in tanti più o meno piccoli cantoni, ciascuno di essi

raccoglie in sè le qualità e le condizioni comuni a tutta la penisola. Dappertutto rigidezza e fluidità, montagne e avvallamenti, siccità e umidità, coste e piani; dappertutto un'atmosfera che non affievolisce pel troppo calore, non abbrutisce pel troppo freddo, un suolo che per produrre ha bisogno che sia continuamente lavorato o bonificato, un cielo chiaro, un'aria trasparente e pura.

Collocato in cosiffatta regione, l'uomo si svolge compiutamente, trova tutti gli elementi, perchè l'intero suo essere si formi con equilibrio: l'armonia della natura si ripercuote anche nella pianta umana. Giovane, non corrotta ancora da una civiltà caduta, inclinata ed obbligata a vivere più libera, più fiduciosa nelle proprie forze, i suoi polmoni sono sani e forti, il suo petto è rafforzato dall'atmosfera montuosa, le sue membra sono elastiche, i muscoli coll'esercizio ben sviluppati, l'intero organismo ravvivato dallo splendore del cielo, dalla serena aria del giorno, dalla ristorante freschezza della notte, perviene ad uno sviluppo e ad una prosperità maggiore che altrove. Una statura piuttosto alta, una giusta pienezza delle forme, una esatta proporzione delle diverse membra tra loro, i femori diritti, le estremità ben formate, il capo tondo e non molto grande, il collo atticciato, le soavi e semplici linee del volto, la fronte non molto spaziosa, il naso diritto, le labbra sottili, gli occhi grandi dallo sguardo lucente e ripieno di vita, i capelli dolcemente ricciuti, una grazia naturale nelle posizioni, un'armonia nei movimenti,

una nobiltà nel portamento: ecco il corpo greco come lo facea la natura, la vita, come poi lo riprodusse l'arte.

In una regione dove non domina nè la estrema durezza, nè l'estrema mitezza del clima, nè la lussureggiante fertilità, nè la indomabile produttività della terra, dove l'uomo non è costretto od allettato ad abbrutirsi sotto il peso dello smisurato lavoro o nel sonno della inerzia, i suoi bisogni sono più semplici, la sua attività temperata. La vita pastorale e la caccia sui monti, l'agricoltura nei piani, la pesca e la piccola navigazione sulle coste, ei non ci potevano essere condizioni più propizie, più sane per preparare l'organismo e le disposizioni dello spirito greco ad essere l'ispirazione e l'obbietto dell'arte. Sotto un cielo meridionale, circondato da forme naturali determinate, ristrette, mezzane, la mente s'abitua a concepire idee chiare, nette, precise, l'occhio a cogliere distintamente le forme degli oggetti. L'immenso, il colossale, lo straordinario non è là per disturbare la tranquillità dei sensi. Ogni cosa apparisce come un essere che vive armonicamente d'un'anima e d'un corpo, e l'uomo nella sua essenza e nella sua vita diviene nella immaginazione e nel pensiero, nella speculazione filosofica e nella creazione artistica l'immagine più perfetta, superiore di questo intimo connubio di spirito e di materia.

Qual differenza, perciò, nel carattere e nella maniera di vedere la vita fra i Greci e gli Orientali.

Questi vivendo pel cielo e per un mondo più bello e più puro di questo, trovano la terrena esistenza trista, piena di tormenti, e ammolliti da un clima tropico, non obbligati al lavoro, nulla tentano per alleviare la noia dell' ozio, tutto rivolgono ad un ascetismo inerte, che distrugge e fa disprezzare il corpo. I Greci invece vivono per questa vita, la quale per essi è una festa, una gioia continua, vivono per la nobile ed ordinata educazione del loro essere, per lo Stato, che è limitato come un individuo. La natura esterna, la vita laboriosa, il sentimento vivo di ciò che li circonda, tutto li conduce ad un felice equilibrio tra fantasia e realtà, tra prosa e poesia, tra terreno e soprannaturale, tra produttività ed impressionabilità, tra spiritualismo e materialismo. La loro poesia non vede il divino e lo spirituale che nella natura e nella forma umana sopra ogni altra; la loro religione non sa separare le divinità e gli spiriti dalla vita della natura e dell' uomo. Per l' Orientale natura e spirito sono separati; pel Greco sono compenetrati. Nella morale, egli non vuole nè la negazione della natura umana, nè l' abbassamento della natura dei sensi, da cui però non è sopraffatto. Obbedire alla buona tendenza, alla ragione, temperare e mobilizzare l' istinto naturale, dominare le passioni, l' egoismo sopratutto, sentire fortemente i doveri verso gli altri, verso la famiglia e lo Stato: ecco tutta la sua morale.

Con questa nobile disposizione fecondata dalla educazione, la figura umana pei Greci non solo è ca-

pace, ma è destinata a rappresentare la vera bellezza. Egli è dovere dell'uomo buono di essere superiore all'uomo della pura natura, mediante la nobiltà del sentimento e la virtù. L'ideale dell'uomo bello è l'uomo buono, è una nobile natura in un corpo bene sviluppato e forte. Questo individualismo concreto, questa purificazione del lato materiale mediante lo spirituale, quest'armonia tra l'ideale e il reale è appunto ciò che dà alla vita greca il carattere della bellezza plastica.

Se adunque pei Greci l'essenza della bellezza sta nell'uomo, e se la natura fisica e i primi germi della loro educazione morale non solo concorrono a dare all'uomo le forme più adatte per rappresentare quella bellezza, ma coll'armonico sviluppo del suo essere lo elevano al disopra di ogni altra esistenza e gli fanno acquistare la coscienza della propria e libera individualità; egli è chiaro che il primo passo dell'arte dovea essere la rappresentazione della figura umana in sè e per sè, indipendentemente da ogni altra forma, scevra da ogni altro legame a lei estraneo. Con questa purità della forma umana l'arte greca si distingue nettamente dalle altre che la precederono e singolarmente dall'orientale. Parrà forse a taluno che io troppo sovente venga a fare questa comparazione tra le due arti, e che forse anche inopportunamente mi faccia già, in modo indiretto, a decidere una questione che, sollevata da pochi anni, occupa ancora ardentemente gli archeologi, la quistione dell'origine o

dipendenza che voglia dirsi dell'arte greca dall'orientale. Questo non è già il mio proposito, e appunto perchè riconosco tutta la importanza e le difficoltà di cosiffatto quesito, probabilmente ne farò oggetto di apposite conferenze. Nondimeno, come in altre opportunità, così anche qui a me è piaciuto di accennare largamente a questi lati essenziali di differenze fra le due arti, perchè fin da ora si veda che il punto di partenza, l'indirizzo e il processo storico di esse eran diversi e che, anche ammesso, come oggi si fa da molti e non senza serii argomenti, che in origine fuvvi un' influenza positiva dell' arte orientale sulla greca, non per ciò resta men vero il fatto che questa incominciò appunto ad esser greca, quando si separò dall' altra, quando non solo si perfezionò nella tecnica, ma prese ad obbietto suo unico ciò che per l'altra era accessorio, simbolico. In fatti, all'arte orientale la figura umana serve soltanto come un segno esteriore, un simbolo di qualche cosa a lei superiore; essa non può bastare nella sua naturale semplicità ad esprimere tutta la profondità soprannaturale delle sue idee. La divinità orientale, l' indiana sopratutto, è una figura mostruosa, un tronco con più capi, braccia o altre membra, le quali debbono in generale simboleggiare la potenza non ordinaria, non naturale di quella.

Ora nei primordii dell'arte greca, quand'essa non è ancora distaccata interamente dalla rotina del mestiere e dalle importazioni asiatiche, simili rappresentazioni non sono certo sconosciute. La tradi-

zione ci ricorda di un Giove a tre occhi, d'un Apollo in Lacedemonia con quattro mani, e i monumenti stessi ci mostrano ancora oggi la fusione delle forme umane con quelle di animali, come la figura mostruosa dell'Ecate e della Medusa, alcune divinità alate, il Minotauro, l'Io, i Centauri, le Oceanidi, le Nereidi, i Tritoni, gli stessi Satiri e altri seguaci di Bacco. D'altra parte in un gran numero di dipinti vasculari antichissimi, in cui sono aggruppati insieme animali non quali esistono in natura, ma creati dalla fantasia, Sfingi, Sirene, Grifoni, Centauri, uomini con code di serpi o di pesci, la figura umana sta come una semplice parte d'un gran sistema d'ornamento, senza rapporto complessivo, senza movimento, senza significato, anche quando tutti questi esseri sono riuniti in processioni, in iscene di caccia o di lotta.

Questi due fatti, però, che attestano indubitatamente un contatto primitivo dell'arte greca coll'orientale, scompariscono totalmente o acquistano un carattere diverso, non appena lo spirito puro ellenico comincia a prevalere e la figura umana a valere di per sè. Allora la mostruosa molteplicità delle membra scomparisce nei cicli delle divinità superiori e si mostra solo qua e là in esseri mitologici inferiori; la stessa congiunzione di forme umane con le bestiali comincia a divenire qualche cosa di vero artistico, l'elemento umano predomina sull'altro e in generale l'alito del bello penetra anche in queste figure miste, in guisa che esse perdono quell'apparenza ripugnante che han-

no nell'arte orientale. La Medusa, come è rappresentata sull'egida di antichissime statue di Minerva, ovvero su antichissime monete di Atene e di Populonia o sulle metopi di Selinunte, lascia poco a poco tutta quell'orribile bruttezza, che secondo il mito pietrificava a morte coloro che solo la guardavano, ed acquista il profilo delle belle forme donnesche nelle epoche posteriori, sopratutto nella così detta Medusa Rondanini che è oggi nella Gliptoteca di Monaco. Le ali, in epoche remotissime, sembrano essere state uno degli attributi più rilevanti, se non di tutte, certo di gran parte delle divinità olimpiche, simbolo probabilmente del loro dominio nell'etere. Appena però il puro umano entra come l'espressione più perfetta del divino, quelle divinità smettono questo attributo, il quale passa invece ai demoni e ad altre allegoriche personificazioni di idee generali: Nice, Iride, Eos, Dice, Nemesi, Amore etc.

Ma anche in questi esseri quanto diversamente concepisce ed esegue l'artista greco e l'orientale. Nei genii egiziani le ali crescono insieme colle braccia, nelle figure persiane stanno invece dei piedi, nei cherubini degli Ebrei coprono quasi l'intera persona. Nelle figure alate greche dei tempi posteriori le ali lasciano libera la parte anteriore della figura umana, e in generale quelle in cui si appalesa maggiormente lo spirito dell'uomo; esse nascono nella scapula, cioè là dove il movimento meccanico dell'inorganica costruzione del corpo umano è più visibile. Questa figura alata è tutta terrestre, non ha nulla smesso del-

l'umano, ha piedi, braccia, mani, ha gesto e parola umana: l'ale vuol dire che ella abita ugualmente la terra e le regioni dell'aria e della luce. In generale, egli è principio dell'arte greca che giammai il capo, il volto, il petto, le parti insomma caratteristiche dell'uomo siano sostituite dalle animalesche. In Egitto e in Assiria i colossi delle divinità brillavano pel loro capo di elefante, pel becco di sparviero e il ceffo canino. In Grecia queste formazioni appariscono in certi esseri e proprio in quelli che si vogliono dinotare come mostri, siccome il Minotauro; che anzi spesso si nobilizza il demone dandogli il capo umano. Talvolta l'elemento animale è esso medesimo un obbietto dell'arte, e allora la sua congiunzione coll'umano non avviene arbitrariamente, artificiosamente, ma secondo natura, secondo le leggi organiche. Sull'area di Cipselo, sugli antichissimi vasi di Clusium e Volci il Centauro è un perfetto uomo, a cui solamente dietro si attaccano il corpo e i piedi di cavallo. Più tardi solo il collo del cavallo è cangiato colla parte anteriore del corpo umano. In quelle prime rappresentazioni l'elemento animale è qualche cosa di aggiunto, di appiccicato, in guisa che un movimento naturale era impossibile. Nelle posteriori il cavallo si mostra veramente come tale, a quattro piedi, capace a portare ed a muoversi, e dove incominciano le parti d'un organismo superiore, questa organizzazione si cambia d'un tratto in forme umane. Nell'arte greca il Centauro, anzichè un uomo abbassato

in forme animali, è un cavallo innalzato ad una formazione umana.

Nè diversamente procede l'arte, mano mano che diviene sempre più ellenica, in quel sistema ornamentale. Da monumenti d'un periodo posteriore a quello dei vasi antichissimi, si può scorgere come la figura umana diviene sempre più predominante e mette in seconda linea gli elementi ornamentali, i quali dapprima erano solo limitati dallo spazio. Gli esseri fantastici e mostruosi, conservati in parte, vengono trasformati e posti in un aperto contrasto coll'uomo; gli animali, imitati quali essi sono nella realtà, entrano solo là dove essi hanno un valore proprio; nei motivi delle scene di caccia e di combattimenti l'uomo comincia ad apparire in tutta la sua individualità. E mentre nel tempio, sostituito come immagine della divinità ai rozzi ed informi idoli della medesima, resta per lunghi secoli invariabile, sempre sedente o in piedi, sempre duro e immobile, vestito davvero o dipinto; nei doni votivi, nei tripodi, nelle coppe, nelle armi, negli arredi, nei vassellami, nei troni, come quello di Amicle, nelle arche, come quella di Cipselo, la stessa figura umana trattata dal cesellatore o dallo scultore comincia a divenire più viva, più animata, più varia nei movimenti e nelle azioni. L'arte dapprima separatasi dalla maniera orientale, poscia dal rito, dalle cerimonie e dalle influenze dirette del culto o, per meglio dire, del sacerdozio, si rivolge poco a poco a quell'uomo della natura, della vita reale, s'ispira nella

favola e lo rappresenta per lo più in quelle azioni leggendarie, eroiche, ma non pertanto sempre umane, in cui non può fare a meno di mostrarlo quale egli è. Certo l'imperfezione tecnica non le permette ancora di dominare interamente la materia, le leggi della composizione non ancora fissate son lungi da presentare un lavoro vero artistico; nondimeno il primo passo è dato, la figura umana è divenuta sempre più obbietto unico dell'arte, questa si è posta sulla vera via della creazione.

Ma tutto ciò non basta. Perchè questa figura sia la espressione più adeguata e completa del bello, bisogna che sia colta e riprodotta in tutta la sua verità naturale, in tutta la leggiadria delle forme, in tutta la sua anima, la sua vita, il suo movimento; bisogna insomma che l'arte, riproducendola, riproduca l' uomo non a metà, non tutta anima o tutta materia, ma nello sviluppo più armonico, più perfetto del suo essere, vale a dire l' uomo greco. Ora è appunto in questa seconda fase che l' arte si afferma chiaramente come ellenica, mentre se fosse rimasta nella prima sarebbe stata solamente la negazione dell' egizia, dell' assirica, della babilonese, ma non più che questo. Ella, in fatti, resa sempre più maestra della materia e specialmente del bronzo, dopo che Roeco e Teodoro di Samo inventano il modo di gettare questo metallo e Glauco da Chio quello di saldarlo, comincia un' opera ancora più lunga e paziente, quella di divenir patrona della forma. « Il vero spirito dell'arte greca — dice un

illustre archeologo alemanno—si manifesta nell'istinto di riprodurre la natura viva anche nei suoi più imperfetti tentativi. Ma la natura non si rivela e si dona facile all'osservatore e all'artista, essa vuole in loro fede e diligenza. Solo con un esercizio lungo l'arte può possedere la forma e riconoscere nella sua varietà la regolarità dell'organismo vivente. L'accuratezza della imitazione resta lungo tempo legata dalla limitatezza del vedere e dell'intuire. La mano dell'artista divenne più libera prima del suo spirito; nè l'arte greca si è mai abbastanza contentata della spedita facilità della mano, nè della sicura regola del mestiere e della scuola. Essa si è sempre intesa trasportata alla natura e questo costante affidarsi alla sua inesauribile copia e varietà l'ha condotta alla verità e alla vita. Essa progredì essenzialmente, quando cessò, in servizio esclusivo del culto, di riprodurre secondo le norme da esso prescritte le immagini delle divinità, e quando non attese più solamente, benchè con grandi mezzi e con grande lavoro, ad ornare utensili e doni sacri, quando insomma si pose innanzi il suo vero scopo, di formare cioè la figura umana libera da ogni limitazione ».

Il tempio non è più soltanto la casa d'una divinità, ma comincia a divenire un tempio delle muse; non accoglie più un solo idolo, ma gli ospiti ancora di questa divinità principale; i tripodi, le coppe, e tutti gli altri doni votivi sono sostituiti poco a poco da statue di eroi, spesse volte doni anch'esse di privati e d'intere città. Le vie, i portici, le

piazze, le acropoli, gli stessi boschi sacri sono popolati di opere di scultura, in cui la mitologia non solo, ma la storia eroica, la vita attuale porge largo campo di ispirazione, conduce ad una grande varietà e libertà di creazione e di composizione artistica. Se ogni altra intima od esteriore cagione fosse mancata per far progredire l'arte, sarebbe bastato un solo fatto, l'uso di innalzare ai vincitori nei giuochi pubblici, sopratutto in quelli d'Olimpia, statue onorifiche. Nei tempi più antichi quest'uso o non esisteva ancora, ovvero non avea luogo che a rari intervalli; ma mano mano quest'onore si estende ai vincitori dei giuochi in Nemea, in Istmo, in Pito. Aver vinto nei giuochi olimpici era considerato come la più gran ventura della vita; il vincitore onorava non solo sè medesimo, ma i suoi avi, la sua città, la sua patria: il valore nella lotta, nel pugilato, nel pancration era tenuto simile alla virtù eroica. Col tempo quest'alto guiderdone vien concesso ad ogni virtù cittadina; Armodio ed Aristogitone sono i primi ad aprire questa nuova serie.

Chiamata a questo nuovo cómpito, a rappresentare il corpo umano nel più perfetto sviluppo della sua forza e della sua bellezza, in tutta la sua svariata gradazione di età, di forme, di carattere, di movimenti, l'arte si trovò posta nella vera via della imitazione. Gli esercizi corporali, che mettono in moto ogni forza, ogni muscolo, ogni membro, permettevano all'artista di osservare tutta la vita del corpo nei suoi più varii movimenti, di studiarlo

non solo nelle sue manifestazioni esterne, ma nella vita interna dell' organismo. Egli non doveva più rappresentare il tipo umano in generale, non più un modello ieratico, ma il ritratto reale di uomini eletti secondo i loro diversi tratti, in ogni posizione che essi potevan prendere. Allora nasceva naturalmente il senso per la vita individuale, pel carattere speciale; le leggi della proporzione erano studiate nel fatto; lo studio del nudo cominciava a divenire la condizione essenziale dell' arte; la nudità dagli atleti passava agli dei, agli eroi, ai genii, ad ogni uomo reso meritevole d' una statua. Il *Nihil velare graecum est* di Plinio è l'espressione collettiva, simbolica di questa nuova fase dell'arte greca, principalmente della plastica. Il principio della perfetta compenetrazione della forma colla idea artistica non poteva essere applicato senza questa condizione, il bronzo e il marmo non potevano esser dominati interamente dalla mano, il legno, i colori, gli abiti veri o dipinti non potevano scomparire se la nudità non fosse stata proclamata come necessaria; la figura umana senza di lei non avrebbe potuto mai essere lo scopo vero dell' arte.

Nella storia della civiltà greca questo progresso dell' arte corrisponde a un movimento irresistibile, a un periodo di lotte, in cui Stato e società, lettere e scienze, vita morale e materiale, tutto si dibatte contro le pastoie del passato, tutto si sforza ad allargare la propria sfera, ad affermare il principio di libertà, di antonomia che vivifica e fa pro-

gredire ogni essere, ogni istituzione. In ogni cantone, in ogni città la nuova classe dei cittadini rafforzata dalla fusione coi contadini, abbatte o limita i privilegi e la preponderanza della nobiltà, conquista i proprii diritti e, dove è abbastanza forte, fonda immediatamente la democrazia, dove ancora debole si crea una nuova monarchia, il cui cómpito è di abbassare l'antica potenza dei nobili, di difendere le libertà della cittadinanza, di procacciare la prosperità del popolo. Acquistata questa libertà politica e divenuta parte essenziale della coscienza umana, il suo istinto, il suo bisogno penetra in ogni attività dello spirito; la ricerca libera, individuale anima la scienza e la vita. L'uomo non si appaga più di vedere e sapere ciò che avviene sotto i suoi occhi e nel suo piccolo Comune, senza studiarne le cagioni e le relazioni varie; egli viaggia, esplora nuove contrade, conosce altri popoli e altre culture e quando si fa a scriverne non produce più la leggenda o la cronaca, ma la storia. Non più pago della credenza dei padri, della nuda e imperfetta cognizione delle cose, si rivolge con entusiasmo e con una nuova fede, quella che poggia sulla propria forza, a scrutare le forze che stanno dentro all'uomo e alla natura, i secreti della divinità, i fatti che stanno in fondo alla favola e crea una filosofia, che è la ionica se piglia come fondamento la materia, dorica se il numero. La tranquilla obbiettività del racconto epico anch'essa non basta più a soddisfare questo impulso di libertà. Il poeta non

sa, non può più annullarsi nel suo argomento, egli vuole compenetrarlo col suo spirito e colla sua anima, vuol riempirlo dei suoi sentimenti, delle sue idee; crea una nuova poesia, la lirica. Colla sostanziale differenza del culto d'Apollo e di Bacco, delle feste della semina e del ricolto, egli imprime all' espressione poetica e musicale della sensazione religiosa i più svariati caratteri, inventa nuove forme ritmiche, rende possibile di manifestare tutta la vita intima dell'uomo. Così, finalmente, l'individualismo della vita ellenica, l'equilibrio dell'elemento spirituale e sensibile non sono distrutti dall' apparire della nuova cittadinanza, invece essi pervengono a maggiore solidità. Più fortemente ed efficacemente che prima, ora gli elementi ideali pervengono alla rappresentazione artistica, la vita pratica più compiutamente li attua.

Considerando da un punto di vista lontano e generale questo grande rivolgimento progressivo della civiltà greca, è indubitato che di esso furono cagione principale dei fatti generali e non delle istituzioni particolari, degli avvenimenti superiori ai limiti e alla attività d'un singolo Stato e d'un solo uomo, come il campo in cui quello si svolse fu l'intera società, in tutte le sue manifestazioni. La grande immigrazione nordica dei Dorii nell' oriente della penisola apre una larga serie di lotte, di colonizzazioni, di nuove formazioni di Stati, di vita nuova, indipendente, vigorosa. Una vita politica, che abbracciava soltanto un cantone, una provincia, una

città; che era destinata a difendersi colle proprie forze, dovea necessariamente eccitare l'attività dello Stato, spingerlo a riformarsi, a rinvigorirsi, a creare nuove relazioni e nuovi ordini politici. La monarchia, la nobiltà, il popolo entravano ad avere nuovi diritti, nuovi doveri. E mentre nella vita intellettiva, prima delle invasioni nordiche, lo spirito greco tendeva potentemente al fantastico e al trascendentale, quando le esigenze del presente, i bisogni della nuova situazione, la guerra difensiva cominciarono ad imporsi agli uomini e alle popolazioni, la forza della realtà, il sentimento e la necessità della pratica temperando l'idealismo religioso divennero preponderanti. Lo sguardo della mente dal cielo si rivolse sulla terra, dalle azioni e dalle avventure degli dei a quelle degli uomini, dalla inconscia credenza alla ricerca, dalla sapienza sacerdotale alla umana. Ogni uomo, ogni Comune affidato alla propria forza e alla propria intelligenza per affrontare le venture e gli effetti della guerra e della navigazione, la poesia fu presa dalla gioia di questi fatti, il canto eroico fu sostituito dal lirico, la poesia ideale dalla reale, in quella stessa guisa che l'arte da pura ieratica che era divenne profana.

Nondimeno, se si volesse studiare il singolo fatto di quest'arte, se si volessero indagare le cagioni che più immediatamente concorsero al suo incremento e la sfera delle loro influenze, ei non si potrebbe fare a meno di annoverare come precipua fra quelle lo Stato e fra gli obbietti della sua azione

l'uomo. Quando l'archeologo francese, di cui riferimmo di sopra alcune parole, per dimostrare che la forma politica d'uno Stato non abbia influsso sull'arte, diceva che essa fiorì sempre nella monarchia, nell'aristocrazia, nella repubblica, coi tiranni e coi principi liberali, egli da una banda non era abbastanza esatto, dall'altra non s'accorgeva che, rilevando questo fatto, dava una pruova contraria al suo assunto. Egli avrebbe dovuto notare che il carattere speciale dell'arte, nelle scuole ioniche e nelle doriche, fu in gran parte effetto di certe istituzioni sociali e politiche, proprie delle due famiglie del popolo greco; che l'indirizzo preso da lei sotto Policrate, sotto Pericle ed Alessandro non fu lo stesso certamente, fu vario secondo lo spirito che quei dominatori infondevano in tutta la vita politica e civile di Atene e della Grecia. Egli avrebbe dovuto osservare che l'arte colà non procedeva sempre oltre, perchè forse lo Stato vi si fosse mostrato indifferente, ovvero che l'arte stessa fosse stata superiore agli ostacoli politici; ma invece perchè quello sempre e in ogni guisa la protesse, influì sul suo svolgimento, e questa sempre nella vita e nelle istituzioni dello Stato trovò elementi di continui miglioramenti. Allora avrebbe veduto che dopo la irruzione dei Dorii nel mezzogiorno, la conquista del Peloponneso, la emigrazione degli Eoli e degli Achei verso Oriente e la colonizzazione di molte isole e coste dell'Asia Minore, una nuova coltura, una nuova vita politica si manifestò in ogni canto-

ne, in ogni città greca; dappertutto fu stabilita più o meno perfettamente la uguaglianza dei cittadini e lo Stato greco divenne il propugnatore di ogni progresso. Abbattuta l'oligarchia, presa maggiore consistenza la cittadinanza, ogni Greco confonde la sua esistenza con quella del proprio Stato, il quale ha su di lui un potere illimitato, senza che per questo egli senta menomata la sua libertà. Imperocchè accanto a questo annullamento della propria individualità, egli trova nello Stato ogni condizione, ogni tendenza, ogni mezzo, perchè quella si svolga e si perfezioni. Identificato cittadino e Stato, quello trova in questo il suo stesso desiderio di vederne aumentati la potenza, l'onore, l'ornamento, la gloria, e i loro sforzi, le loro aspirazioni, anzichè opporsi, si confondono e si rafforzano insieme. Supremo educatore del popolo, ordinatore del culto, propugnatore del bene individuale, della grandezza generale, quando lo Stato chiama l'arte, sopratutto la figurata, a solennizzare il culto, a perpetuare i grandi avvenimenti della patria, le gloriose azioni dei cittadini, egli non esegue un suo capriccio, non impone la sua volontà, non detta regole arbitrarie, ma fa il volere del popolo, esegue ciò che gli individui soli non potrebbero, dà mezzi ed impulso perchè la città, la patria manifesti nell'arte ciò che ella è nella realtà della coltura. Atene sotto l'amministrazione di Pericle è l'esempio più glorioso dello Stato greco nelle sue relazioni coll'arte. Mentre Temistocle adopera specialmente l'architettura per

fortificare ed aggrandire la città, Cimone insieme ad essa le altre arti sorelle per restaurarla e celebrare le grandi battaglie della guerra d'indipendenza; Pericle le adopera tutte insieme per uno scopo politico, nazionale, per rendere Atene e Attica in faccia a tutti i Greci la città e lo Stato più civile, più glorioso, come l'avea già reso il più ricco e potente. Nuovi templi, stoe, propilei, portici, pubblici edificii, l'Odeon, il Partenone sorgono in pochi anni adorni delle più grandi opere di pittura e scultura per attestare al mondo di che cosa sia capace l'azione dello Stato sull'arte, quando questo Stato rappresenti veramente gli interessi, le condizioni civili di un popolo, si faccia strumento ed organo della sua educazione e della civiltà.

Oggi che il concetto dello Stato non è nè può più essere quello che fu nell'antichità, le relazioni tra gli ordinamenti politici e l'arte non possono più essere le medesime che furono in Grecia. Oggi dunque, per lo Stato moderno, sarebbe soltanto permesso di affermare che gli uni non abbiano influenza sull'arte, che questa si svolga seguendo le sue leggi proprie, che non soffra nè si giovi di niuna forma di governo, benchè la storia moderna mostri assai sovente quanti nascosi ed indiretti legami passano tra queste forme governative e lo spirito generale della cultura di un popolo. Ad ogni modo, se anche vera per noi quell'affermazione, ella indubitatamente non è tale pei Greci. Imperciocchè un'azione ancora più diretta che non è quella accennata di

sopra ebbe lo Stato greco sull'arte, in quanto colle sue varie istituzioni intese ad educare in guisa l'uomo, che egli potè essere non solo il cittadino più utile, ma il modello più perfetto per l'artista. Quell' armonia fra oppositi elementi, quell' equilibrio fra diverse forze e qualità che abbiamo osservato nella natura fisica della Grecia e nelle disposizioni del carattere greco, ricompariscono di nuovo come sostrato, base della educazione. L'equilibrio tra lo sviluppo fisico e l'intellettivo, la temperanza delle forze naturali e degli istinti, una vigorosa sveltezza e uno slancio delle membra, una resistenza nella corsa e nella lotta, un passo fermo e leggiero, un portamento libero e sicuro, una freschezza di sanità, un occhio chiaro e animato, una prudenza e presenza di spirito erano pei Greci delle qualità che aveano tanta importanza quanta l'istruzione, l'acutezza del giudizio, la destrezza nell' arte e nella poesia.

La musica e la ginnastica erano i principali mezzi di questa educazione, che, importati dai Dorii in tutte le città greche, divennero specialmente in Attica le attribuzioni più sacre dello Stato. La forza morale della moderazione, del dominio di sè stesso, del cieco darsi alla patria dovea essere svegliata e conservata dal tener sempre presente la forza morale della divinità, che era tutta consacrata nella poesia religiosa. I giovani apparavano a leggere cantando nello stesso tempo gli inni sacri. Il ritmo, i suoni modulati dolcemente, le loro armonie doveano temperare la facile eccitazione, le passioni del loro ani-

mo. Così religione, morale, poesia era tutto compreso nell'arte della musica, e la educazione era tutta indirizzata con questi mezzi a svegliare nei giovani immagini, idee, sentimenti nobili, giusti, umani. Gli esercizii dei canti corali e delle danze erano poi l'anello che congiungeva l'educazione dello spirito a quella del corpo, l'orchestrica alla ginnastica. Dalla scuola musicale e dalla palestra fino alle feste religiose e nazionali, in cui gli uomini adulti facevan mostra del loro valore in ogni sorta di esercizii, la vita del giovane era una continua operosità che tendeva a svolgere le sue forze e le sue membra, come a formare il suo gusto e il suo cuore a giudizii e a pensieri elevati. Pervenuto al settimo anno, egli traeva a piedi nudi, con un semplice chitone, sotto i raggi cocenti del sole o la neve, alla scuola del citarista, e là in coro cantava le sentenze dei savii, le azioni eroiche degli avi, la virtù e la bontà degli dei, la gloria e la grandezza della patria. Di qui egli passava nella arena e vi si esercitava ad ogni giuoco ginnastico, quelli della palla, della corsa, del salto, della corda, della lotta, del disco, del nuoto. Una festa comunale, l'ermea o quella delle Muse, di tempo in tempo era celebrata per offrire un saggio di questi primi esercizii. Al diciottesimo anno egli abbandonava la palestra, diveniva efebo ed entrava nel Ginnasio, dove senza maestro, non come scuola, ma come scopo a sè stesso, continuava ad esercitarsi come nella palestra, ma più specialmente nel pugilato, nel pancration, che era pu-

gilato e lotta insieme, e in ogni altro esercizio, che tendeva a sviluppare sopratutto alcuni muscoli, alcune membra. Questo appunto è il semenzaio degli atleti, che in Atene ha sede nell'Accademia, nel Liceo e nel Cinosargo, che ogni anno ha anche la sua festa in quella di Prometeo e di Vulcano, che manda ad Olimpia, a Delfi, ad Istmo, a Delo, a Nemea, nelle grandi feste religiose e nazionali, dove concorreva la gioventù più forte e bella di tutta la Grecia, i suoi campioni.

Questa palestra e questi ginnasii, queste feste locali e generali furono la prima e più efficace scuola dell'arte figurata, furono nelle loro stesse produzioni un fatto, un'opera d'arte. Ivi allo sguardo dell'artista si presentavano nella maggior copia e nel più vario svolgimento corpi di fanciulli, di giovani, di uomini. che posti in moto, in ogni muscolo e membro gli lasciavano studiare la vita nelle sue più varie manifestazioni. Egli si abituava a conoscere il corpo umano non solo esteriormente, ma a vedere nelle sue forme e nei suoi movimenti l'espressione d'un organismo vivente. Insomma ei si trattava d'imitare un modello artistico, si volea la maggiore fedeltà di imitazione per rappresentare gli alti muscoli, la struttura tendinosa, il petto largo e forte. Qui non erano norme esteriori, non pratiche straniere che inceppavano l'artista; l'arte era affidata a sè medesima e alla natura. Il corpo umano dovea essere rappresentato come era formato dagli esercizii ginnastici, come era animato da un

sentimento pratico, reale, politico, come era abituato ad esser governato da uno spirito educato alla temperanza, alla saviezza, e nello stesso tempo alla gioia della vita; insomma come era concepito e voluto dai Greci, cioè nell'armonica spiritualizzazione del senso e nella sensibilità dello spirito.

Mentre le istituzioni private, politiche e nazionali andavano in questa guisa formando l'uomo, accanto ad esse si venivano svolgendo due grandi fatti, due potentissime forze, le quali non meno delle prime facevano sentire la loro influenza sull'arte: la religione e la poesia. Colle prime ella, come s'è veduto, divenne maestra della forma, presa questa parola nel più alto ed ampio significato, determinò il suo obbietto, fissò le sue norme e i suoi mezzi. L'atleta, il ritratto, l'uomo come è nella natura furono i primi e veri suoi prodotti. Colla religione e colla poesia, sopratutto con quelle come si svolsero dopo Omero, più o meno ai tempi della grandezza attica, ella raggiunse non solo la perfezione tecnica, ma quell'ideale che è il carattere proprio dell'arte pura greca, rappresentata dall'antica e dalla nuova scuola attica, da Fidia, Policleto, Prassitele, Scopa. La divinità nella sua più alta concezione, l'uomo quale non è in natura, ma quale potrebbe essere, l'uomo idealizzato, divinizzato ritorna sempre ad essere l'unico scopo della plastica.

Anche qui, come per la natura fisica e per lo Stato, v'è un'azione diretta ed una indiretta sull'arte. Certo, la religione coi suoi riti, colle sue ce-

rimonie, colle sue feste, e principalmente coi suoi templi, i suoi sacerdoti e il suo sentimento vario secondo i tempi; la poesia colle sue immagini, colle sue descrizioni, coi suoi affetti han dovuto profondamente coltivare la mente, la fantasia e il cuore degli artisti greci. Nondimeno, quando si consideri che nella loro mitologia essi ravvisavano più nobile, più elevata, più tipica quella figura umana che erano abituati a ritrarre; che nella poesia lirica e nella drammatica essi vedevano quest' essere umano non più certamente nella sublimità del divino, del sovrumano, ma pure in tutta la potenza e in tutta la forza della passione, del sentimento, dell'azione, per cui quasi esso tentava di strappare dal cielo la virtù dei suoi abitatori; allora non è possibile di non ravvisare, in questi due elementi essenziali della civiltà greca, due leve potentissime che operarono direttamente sull' obbietto dell' arte.

La religione greca è essenzialmente una religione artistica; in fondo ad ogni divinità v' è il concetto che sta in fondo a quello dell'uomo e a quello della bellezza: l'armonia del contenuto spirituale con una forma sensibile. Come il Greco non sa pensare il naturale senza lo spirituale, la vita intellettiva senza forma corporale, così anche nella religione i suoi dei sono personalità corporee e ogni cosa della natura è ripiena d' una tale divinità. Così l' artista dei bei tempi della coltura ionica vedeva già modificate quelle divinità elementari, che ricordavano ancora le forze naturali dell' Oriente, già allontanato dallo

spirito suo il regno di Cronos e dei Titani e sottentrare un nuovo ordine di cose, un nuovo mondo di dei, quelli del mondo della luce, forze e potenze morali viventi, chiare, individuali, personali. Il carattere umano in essi è solamente accresciuto di potenza, non cangiato o distrutto di indole. In fatti, la loro figura, benchè qualche volta gigantesca, d'ordinario non oltrepassa la misura dell'uomo. Essi sono legati al sonno, alla nutrizione e a tutti gli altri bisogni e alle altre condizioni della vita umana. I loro sensi sorpassano in forza quelli degli uomini, però essi restano sempre umani. La loro sapienza è profonda, vasta, immensa, ma pure non è l'onniscienza; la loro potenza oltrepassa i limiti dell'ordinario, ma non è l'onnipotenza. Certo la loro operosità è senza affanni, facile ed immediatamente efficace, nondimeno essi patiscono cordogli e mestizia. Essi hanno tutte le debolezze e i contrasti dell'animo umano, sono invidiosi, capricciosi, seduttori, litiganti, inconciliabili. Essi non si distinguono dall'uomo che per la loro immortalità, la quale non è altro che una continuità senza fine, una corporeità che mai si spegne, essa vien loro dall'ambrosia e dal nettare, sicchè può anche essere acquistata dagli uomini. Come questi si distinguono per età, per sesso, per carattere, così parimente gli dei. Se non che, la loro natura essendo più pura, più eminente e superiore a quella degli uomini, il loro carattere può essere nobilmente individualizzato; essi divengono i tipi per eccellenza delle forme umane. Non

sempre però sono dei veri tipi morali; spesso le loro tendenze e le loro azioni sono in contrasto aperto col sentimento morale degli stessi. Odio, pietà, ira, dolcezza, adulazione, orgoglio, onestà, ogni sorta di virtù e di vizii umani sono ad essi comuni. Pure il Greco non se ne scandalezza; colla maggiore franchezza il poeta canta le loro azioni senza metterle alla critica della morale; per loro come per gli uomini non vi ha che una legge morale sola, quella che risiede nella libera determinazione della volontà individuale. Più tardi con Pindaro, Eschilo, Sofocle e con lo stesso Aristofane essi vengono elevati a tipi ideali della morale; però non perdono mai la natura e la individualità umana. Mano mano a questo elemento morale, che era succeduto al naturale dei tempi antichissimi, si sostituisce o si aggiunge il politico e il nazionale; la pura credenza religiosa si tempera nella civile, nella storica e le divinità, rappresentando ancora più positivamente l'uomo, son capaci, nelle mani dei grandi artisti, di congiungere alla bellezza delle forme, dell'azione, del movimento umano quel sublime, quel nobile, quel grandioso, quel dignitoso, che si ammira specialmente nelle sculture della scuola classica di Atene. Agli atleti, agli eroi, alle persone storiche, alle divinità non ancora caratteristicamente determinate, tengono dietro i tipi ideali delle medesime creati da Fidia, Agoracrito, Alcamene, Policleto; alla tendenza verso il naturalismo puro segue quella verso l'idealismo.

Se non che tutto ciò non è solo opera della re-

ligione, sibbene ancora della poesia drammatica. Il dramma sorgendo come una nuova creazione dalla fusione dell' epica e della lirica, compie lo sviluppo dell' uomo cominciato dallo Stato e dalla mitologia, lo rappresenta in tutta l' energia del sentimento, della vita e dell' azione, e la plastica impossessandosene e idealizzandolo nella divinità, crea la vera idealità, la vera bellezza artistica. E in vero, il dramma abbraccia l'intera vita dell' uomo, il suo pensiero e la sua sensazione, la sua operosità e il suo abbandono, i suoi dolori e la sua gioia. Dalla individualità singolarmente formata sorgono con necessità le singole manifestazioni come motivi dell' azione, la quale in tutti i suoi momenti fa trasparire la forza che la muove. La sua base non è il segreto del cuore e del carattere umano, che esso è chiamato a svelare, sibbene la forza divina, il cui impero è la legge, che limita la esistenza dell' uomo. E la tragedia greca, ispirata sempre nel culto e nel mito, vi trova non solo questa veduta generale, ma una gran copia di avvenimenti importanti e pieni di senso, una serie di caratteri ben determinati, che vivono nella coscienza del popolo e ne fanno il più caro tesoro. Essa ravviva con uno spirito più puro di moralità l' antico patrimonio della favola, e dalle grandi figure che l' adornano, ritrae campioni imperituri della umanità. Ispirata a questa nuova trasformazione del mito e a questa nuova appariscenza della figura umana, l' arte comincia a trattare motivi chiari, semplici,

fondati sulla natura umana, a rappresentare personalità operanti con coscienza, impressionate da passioni, situazioni concentrate e nettamente poste in contrasto. Per modo che, padrona già della tecnica, tendente all'espressione dello spirituale, circondata da un'atmosfera che spira movimento, libertà, entusiasmo per tutto ciò che è bello, nobile, grandioso, l'arte s'innalza all'ultimo grado, in cui è dato pervenire ad opera umana, mentre accanto a lei l'uomo greco, nel breve ma glorioso periodo tra la guerra persiana e quella del Peloponneso, s'eleva al più alto grado di svolgimento e di civiltà.

Dopo quest'epoca però, dopo che colla caduta di Atene e colla peste la forte generazione dei tempi di Pericle fu distrutta, le fondamenta della morale furono scossi, la democrazia pura fu sostituita dalla più sfrenata demagogia e fece rinascere le lotte fatali del popolo cogli oligarchi, il lusso e la miseria, la leggerezza del carattere e la superstizione più cieca e volgare, insomma la corruzione cominciò a penetrare in ogni classe, in ogni istituzione, in ogni individuo, l'arte cominciò anch'essa a decadere. La sua essenza, il suo scopo principale, i suoi motivi sono ora la rappresentazione della passione, dell'eccitamento, dello stato più anormale in cui l'uomo si possa trovare, come appunto si trovò durante la decadenza dell'ellenismo. Nella scelta degli argomenti essa preferisce le divinità in cui prevalgono o l'entusiasmo furente, come in Bacco, o l'esaltazione musicale, come in Apollo, o la forza dell'amo-

re, come in Eros, o la magica grazia della bellezza corporale, come in Venere; in genere persone e situazioni, in cui il patos trova la sua più alta espressione, come la Niobe, il Laocoonte. Nella forma essa mostra quasi sempre il corpo umano giovane, fiorente, nelle più profonde o leggiere emozioni dell'animo, nelle più forti o piccole vibrazioni dei sensi; non vuole altro che far servire la tecnica a sè medesima, facendole adoperare ogni mezzo, perchè la bellezza delle forme esprima, più che l'ideale artistico, lo stato psicologico e spesso la più aperta sensualità dell'animo umano. Così a poco a poco, camminando su questo indirizzo, ella finisce per ismarrire la sua via, la vera imitazione della natura, comincia per preferire alla profonda e durevole impressione l'effetto momentaneo e superficiale, ad ottenere il quale è costretta a cadere nella esagerazione della realtà, nella corruzione della tecnica, nella negazione del proprio cómpito. Egli è che la Grecia di Alessandro Magno non era più quella di Pericle; egli è che l'uomo dei ginnasii, dei giuochi olimpici, delle panatenee, l'uomo della cittadinanza forte, morale, ordinata, l'uomo della mitologia, dell'epopea, del dramma era scomparso dalla scena della vita greca.

Lingua e costumi, lettere e arti, scienza e costituzione politica, si estendono su tutta la terra, risvegliano dappertutto gli elementi assopiti della vita dei popoli, preparano la grande opera della dominazione e della civiltà universale dei Romani; ma

appunto perchè posti fuori del terreno nazionale, perdono il loro carattere greco. La produzione spontanea, libera, geniale è soffocata in ogni parte della attività umana ed è sostituita dallo studio, dalla scienza. Il poeta alessandrino non si segnala che per la sua maestria nella forma e per la sua dottrina; a lui manca l'entusiasmo della creazione, che sa trovare per nuove impressioni e nuovi pensieri nuove forme; la poesia didattica uccide la lirica, come la retorica uccide la vera eloquenza, la scuola la vera filosofia, la critica il profondo sentimento religioso, l'apparente meccanismo l'organismo reale dello Stato. L'uomo in mezzo a questa deviazione corruttrice della sua vita, del suo scopo e della sua educazione, perde quel naturalismo che è sì caratteristico nei Greci. Nello Stato, nella religione, nella poesia egli non è più quell'essere che basta che si manifesti quale è e quale fu in Grecia, perchè l'arte pigliandolo a suo obbietto raggiunga il suo fine. L'artista alessandrino lo vede nello Stato e nella famiglia abbassato, molle, depravato, spesso ozioso, spesso rivolto ad un'attività punto artistica; nella religione non più capace di rappresentare una divinità, che la critica o ha negata o ha mostrata d'una essenza diversa dalla umana; nella poesia non più nella sua idealità, ma nel più gran realismo, nella manifestazione più parziale ed imperfetta della sua natura.

CONFERENZA SECONDA

La Diana arcaica di Pompei

I

Sovente, nello studio che abbiamo impreso insieme, facendoci ad illustrare un'opera dell'antica plastica, noi ci troveremo dinanzi a rappresentazioni mitologiche. E assai spesso, volendo vedere addentro le cagioni che mossero l'artista a concepire in una certa maniera il suo soggetto e a dargli una forma speciale, come volendo ricercare le cagioni generali che operarono sull'indirizzo proprio dell'arte nelle sue epoche principali, noi dovremo accennare ad un intimo legame che questa congiunge alla mitologia. Oggi stesso il monumento che abbiamo scelto come tema del nostro discorso, per la divinità che raffigura, pel momento artistico in che questa è côlta, per lo stile e per certe singolari circostanze tecniche, non solo rivela chiaramente

quel legame, ma si può dire che ne sia quasi il prodotto necessario. Di poca o niuna importanza per pregi artistici, d'un interesse abbastanza secondario per ragione del mito, questa statua non richiama l'attenzione dell'archeologo che per due fatti singolari, l'arcaismo delle forme e l'uso dei colori in alcune sue parti; fatti, di cui invano si tenterebbe di ritrovare altrove le ragioni più immediate, che nell'influsso del pensiero mitologico e della pratica religiosa sulla creazione artistica.

Nè questo rapporto è proprio d'un certo genere di monumenti o d'un determinato periodo dell'arte. Ei si sa quanto poca copia delle innumerevoli opere plastiche e in genere figurate dei Greci abbiano a noi moderni lasciato e le guerre intestine fra le città greche e la conquista dei Romani e le invasioni barbariche e la fanatica persecuzione del paganesimo e le lotte per l'adorazione delle immagini e le stesse crociate, per tacere del dente vorace del tempo e delle catastrofi naturali. Visitate, non pertanto, i più ricchi musei d'Europa e troverete che, fra quegli avanzi di diverse scuole e di tempi tanto separati fra loro, le statue, i bassirilievi, i busti, i dipinti rappresentanti divinità, esseri favolosi, scene d'una storia fantastica e religiosa superano di gran lunga gli altri d'argomento storico o altro che sia. Gli stessi dipinti di Pompei e d'Ercolano, che vediamo qui intorno a noi, e che se non appartengono all'età più fiorente della pittura greca, certo mostrano diversi gradi storici di quest'arte anche nella sua de-

cadenza; quei dipinti non sono ispirati che quasi unicamente alle sfere ideali della mitologia, mentre essi sorgevano appunto in un tempo, in cui questa si andava dileguando come credenza dalla coscienza degli uomini e non diveniva che il trastullo di poeti mediocri o l'argomento di investigazioni di filosofi e storiografi. Interrogate gli stessi scrittori dell'antichità, specialmente quelli che ci descrivono tanti lavori d'arte che oggi non esistono più, e che più o meno compiutamente ci narrano la vita e l'operosità artistica dei più celebri scultori e pittori della Grecia. E vedrete che la maggior parte e i più famosi di quei lavori hanno ad argomento la favola appunto, come il più gran merito e l'ultima meta dei grandi artefici si rivela nell'idealizzare le divinità, nel determinare i caratteri di alcune di esse meglio che non abbia fatto la poesia, insomma nel rendere visibili, viventi, uomini gli dei, rappresentandoli in quella forma umana con tutte le sue varie manifestazioni, che nella poesia rimaneva ancora imperfetta. E se da queste notizie passate a considerare quello che era nei Greci il sentimento religioso, che, senza sovrapporsi e tiranneggiare la totalità dell'uomo, compenetrava, nobilizzando ed elevando, ogni suo pensiero, ogni affetto, ogni azione; voi intenderete quanta parte doveva essere la mitologia di tutta la loro vita pubblica e privata, e come ogni piazza, ogni pubblico edificio, ogni tempio, ogni festa civile e nazionale doveva essere, come fu in fatti, il luogo e l'occasione, in cui ogni figlio della

Grecia passando dinanzi alle rappresentazioni delle sue divinità e dei suoi eroi, doveva ravvisarvi l'ideale del suo essere, i benefattori della sua patria, la personificazione del sentimento della bellezza e della bontà, come scopo della sua vita. Così è che la storia dell'arte figurata si mostra sempre legata alla mitologia; e quando se ne scosta, quando, nelle sue prime epoche, si rivolge talvolta al reale, allo storico e piglia a rappresentare atleti e persone vere, questo suo deviamento non è propriamente tale. Egli è che l'arte ha mestieri di ricorrere alla natura per intenderne e poi ritrarne le leggi delle forme organiche, ha mestieri di educare la sua mano, d'abituare il suo occhio a vedere più addentro nella scorza della forma esterna degli esseri organici, per avere una imitazione che non sia una mera copia, insomma deve e vuole perfezionare il disegno. Allora più sicura di sè, più ardita essa ritorna alla sua missione, e mentre prima avea prodotto degli idoli, ora crea delle divinità, mentre prima credendo di imitare il vero non era riuscita che a copiarlo imperfettamente, ora guardandolo con altro occhio lo rifà e produce l'ideale, che non poteva esser côlto in altro campo, che in quello della mitologia.

Accennato così sommariamente a questo rapporto che passa tra il mito e l'arte, noi non ci eleveremo a fare delle considerazioni generali su di esso. Non diremo, quindi, che questo connubio era una condizione necessaria dell'indole della religione greca, avendone già discorso nella passata conferenza.

Nè tanto meno che questo connubio fu la cagione precipua della grandezza dell' arte ellenica, come il non essere stato possibile nel mondo moderno sia stato la cagione principale della inferiorità dell' arte cristiana rispetto all'antica. Quando l'estetica non farà più della metafisica e non discorrerà più di tipi intelligibili e di soprannaturale; quand' essa non considererà più come due cose distinte il concetto e la forma, e avrà proclamato come fatto positivo che la bellezza è eminentemente artistica e che sta appunto nell'opera d'arte in quanto identifica il pensiero e la forma, la sostanza e l'apparenza; allora s' intenderà forse meglio perchè i Greci poterono creare un'arte perfetta, perchè noi moderni non possiamo raggiungerla e che cosa ci spetta fare, sopra una diversa via, per tener dietro ad essi. Ad ogni modo, noi abbiamo voluto qui far rilevare quel legame non tanto perchè ci gioverà ad intendere meglio il nostro monumento, quanto perchè crediamo che, studiandolo intimamente, se ne potranno ricavare importanti risultati per la storia stessa dell' arte.

Infatti, già dal cominciamento di questo secolo, progrediti gli studi mitologici, accresciuta la copia dei monumenti figurati e le ricerche storiche e critiche avendo reso possibile una storia dell' arte antica, i moderni archeologi han dirette le loro investigazioni comparative nei due campi della mitologia e dell' arte. E frutto di esse è stata una nuova branca di studi, la così detta mitologia arti-

stica, la quale, seguendo le rappresentazioni di ciascun mito nelle opere artistiche, perviene a far vedere come e sino a che punto l'arte possa aver parte nello svolgimento del mito stesso. Essa, perciò, siccome il culto e la poesia sopratutto, vien considerata come un fattore integrale, un elemento costitutivo del mito [1]. Questo, però, non è che un lato di quel rapporto, oltre del quale v'ha un altro non meno importante, quello opposto dell' influsso del mito stesso sull'arte. Quando è ammesso come indubitato che sulla maniera di concepire e di rappresentare un pensiero artistico possa potentemente l' indole medesima di quel pensiero; che nel concetto mitologico di una stessa divinità si scorge una mobilità, uno svolgimento continuo, di guisa che un mito acquista diverse forme in varie epoche, e che l' arte non vive che in questo mito, ei s' ha ben ragione di supporre che il carattere, la qualità speciale che l'arte figurata assume in una data età, si debba in gran parte attribuire al grado a cui è pervenuto lo sviluppo della mitologia. La stessa influenza che le lettere, specialmente la poesia epica e la drammatica, ebbero sull'arte greca, in ultimo non si riduce che a quella della mitologia stessa, la quale ne era tutto il contenuto e l' anima. A nostro avviso, perciò, le diverse manifestazioni delle forme nell' arte, la varietà dello stile bisogna che non siano più unicamente ricercate nel progredire della tecnica, nelle condizioni civili e letterarie di un tempo, come nelle morali e intellettive dell' ar-

tista ; sibbene e forse anche principalmente nella forma presa dalla mitologia in un'epoca e per conseguente nel lato in cui il mito vien côlto dall' artista. In questa guisa soltanto la mitologia artistica sarà completa , perchè così essa accanto all' azione che l'arte ha sul mito fa valere quella che il mito ha sull'arte, e la storia di quest'ultima può servire come illustrazione di quello e a un tempo può dal medesimo esser meglio rischiarata.

La medesima tendenza , il medesimo bisogno si rivela sempre in tutte le religioni: determinare, cioè, in un modo ovvero in un altro l'idea e il sentimento della divinità. La differenza fra loro non è riposta tanto nella determinazione unica o molteplice di quella, quanto nel principio, nell'essenza della determinazione. Il monoteismo e il politeismo , sotto questo rispetto , non costituiscono punto una differenza ; perocchè anche in questo si scorge sempre un principio monoteistico: Giove è il padre degli dei, è la divinità somma dell'Olimpo. In tutto il mondo antico quella determinazione non si fa che in due modi : o astrattamente, intellettivamente , ovvero concretamente, sensibilmente; o considerando la divinità come un essere supremo senza personalità , come nella religione ebraica, o pure individuandola nella natura , confondendola colle sue forze e coi suoi esseri , siccome nella religione d' altri popoli , singolarmente quelli di razza indo-europea. Nella determinazione positiva la forma , l' immagine sensibile della divinità varia secondo l'indole e la coltura

del popolo: il feticismo delle nazioni stabili, incolte dell'Oriente diviene politeismo nella Grecia mobile, fantastica, progrediente. Il mito, propriamente parlando, non appartiene che a quest'ultimo, e come esso vuol dir favola, racconto relativo agli dei, così da una parte suppone la determinazione della divinità in forma umana, dall'altra diversi fattori od elementi donde si tesse.

Quando il solo sentimento religioso del popolo, secondato dal lavorìo ancora semplice ed incerto d'una rozza fantasia, vedeva nelle potenze elementari e nei fenomeni della natura, nella luce, nel sole, nella pioggia, nel fulmine, nella vegetazione e così via altrettante azioni d'esseri animati, ma invisibili, senza una forma esteriore; allora non essendovi ancora il vero mito, non vi fu, nè vi potè essere un'arte figurata, nel vero significato della parola. Nè l'uomo poteva esser tentato a raffigurare ai suoi sensi, in legno o in pietra, un dio, di cui egli non s'era immaginato ancora una sembianza, un corpo; nè il culto avea mestieri per anco di innalzare nel tempio, che non esisteva, la figura dell'idolo informe. In quest'epoca, che per la Grecia è anteriore a quella di Omero e che i mitologi sogliono appellare pelasgica, le divinità son rappresentate in pietre rotonde o quadrate, tagliate a ceppi o a colonne, ovvero anche in semplici pilastri o in tronchi d'albero. E' sovente, quando si pretendeva che quegli idoli di pietra fossero caduti dal cielo, mandati dagli stessi dei agli uomini come simbolo di loro medesimi, molto pro-

babilmente bisognerà ravvisare in essi non altro che aeroliti, cui poscia la superstizione sacerdotale diè quella origine celeste. Gli archeologi sogliono appellare questo stadio primordiale della determinazione del mito l'*aniconico*, come quello in cui non ancora la forma umana è introdotta a rappresentare la divinità, bastando che un obbietto qualunque della natura o anche del mestiere accennasse alla presenza di quella. Son questi i così detti *ἀργοὶ λιθοὶ* di cui parlano gli antichi, che se venivano riccamente ornati, eran detti *ἄγαλμα*. Le trenta pietre quadrate vedute da Pausania in Fare, città dell'Achaia, simboli di diversi dei, il Giove Milichio e la Diana Patroa adorati in Sicione, la Venere di Pafo, l'Amore di Tespia, la Minerva di Cizico, l'Apollo Igieo dei Dorii eran tutti simulacri di questo genere, nei quali talvolta la forma corrispondeva al concetto della divinità [2].

La mitologia non comincia che coll'antropomorfismo, e questo prodotto del lento lavorìo della immaginazione e della coltura dello spirito greco non sorge o, per meglio dire, non si appalesa in tutta la sua bellezza poetica e artistica che colla poesia omerica e per conseguenza nell'epoca che da essa piglia il nome nella storia civile, come nell'artistica. La divinità allora soltanto è capace d'una storia, quando ha una vita, e questa, naturalmente, non è possibile, se non quando è modellata su quella dell'uomo. Ei non è alla storia che noi possiamo dimandare quando questo sia avvenuto, come i Greci sieno

stati indotti a rivestire di forme umane l'arido concetto naturale dei loro dei. È questo uno di quei fatti umani, la cui produzione è così lenta, nascosta, invisibile, che invano si lascia prendere dai nostri sensi e dalla nostra mente; è un fatto come quello della lingua e d'ogni altra produzione naturale, di cui l'uomo può determinare le leggi del processo formativo, ma non mai scrutare il principio della creazione, fissare i momenti della formazione stessa. Solamente la cognizione dell'uomo e singolarmente dell'uomo greco ci può indicare che in lui v'è una tendenza, la quale lo spinge a vedere in sè medesimo un essere superiore a tutta la natura, un sentimento religioso che quasi si confonde col morale, una intuizione del bello per eccellenza che non sa vedere meglio fuori delle sue forme; sicchè per lui la divinità, che è l'ideale di tutto ciò che è bello, morale, nobile nella sua natura, non poteva non esser concepita che come l'uomo medesimo. Nella sua coscienza, adunque, l'umano doveva contrapporsi al naturale, doveva sentirsi superiore ad esso e il senso morale doveva farsi libero ed accompagnare quello della bellezza, prima che sorgesse il pensiero di formare gli dei ad immagine dell'uomo.

Certo fu questo un processo spontaneo del popolo, a cui presero parte tutte le sue facoltà, sopra ogni altra la fantasia, in quella guisa che fu poscia un processo riflessivo il tradurre in concetti morali le impressioni sensibili, il vedere a mo' d'esempio nello splendore del cielo e quindi nell'essere

divino che lo emana, il concetto della purità e della penetrazione della mente, nella saetta e nel tuono l'impero del mondo, nelle nuvole e nella tempesta la discordia e la lotta, nella pioggia il rigoglío e la fertilità, concetti che si personificavano in tante divinità. Ma, come nel periodo anteriore il culto mediante il sacerdozio è intervenuto alla prima determinazione religiosa, facendo discendere dal cielo gli idoli di pietra; così anche ora esso concorre allo svolgimento del mito e alla formazione delle immagini destinate ai suoi riti. Nel mito il sacerdozio pone, in questo secondo stadio, un legame più intimo tra la divinità e l'uomo; di quella fa una potenza tutelare di questo, in guisa che ogni parte dell'attività umana abbia nei diversi dei, eroi o dee un essere superiore, che non solo la rappresenti come tipo soprannaturale, ma la guidi e la protegga sulla terra. Giove, dapprima dio del cielo in generale, diviene il dio dell'impero, della monarchia; Giunone, dea dell' atmosfera e dell' aria, fatta moglie di Giove, diviene la dea del matrimonio; Apollo, prima dio della luce e del sole, diviene ora il dio della prosperità, dell'armonia, della poesia, insomma del bene e del bello nella vita umana, come innanzi lo era stato nella natura. Nelle immagini, poi, preparate dalla mano dell'uomo, il sacerdote prescrive la figura dell' idolo, ne fissa il tipo, l' atteggiamento, l'abito, i simboli e la stessa espressione del volto: caratteri convenzionali, costanti, che non potevano mutarsi senza offendere le leggi del culto [3].

In questa maniera la plastica, fin dalla sua origine, si trovava doppiamente legata alla mitologia: da una parte per la esigenza del rito sacerdotale, dall'altra per la trasformazione stessa subìta dal mito. Infatti, dall'epoca omerica fino alla policratica, e da questa fino all'altra che data dalla guerra Persiana, insomma dalla sua origine più o meno fino alla scuola di Fidia, lo stile conosciuto sotto il nome di *ieratico*, *arcaico* o antichissimo è quello che comincia colla favolosa persona di Dedalo, delle cui statue Pausania parlando, dice che aveano qualcosa di repugnante alla vista, ma ad un tempo di sacro, di venerabile. Nella storia dell'arte il nome di Dedalo e della sua scuola, o meglio famiglia di artisti, è legato ad un progresso notevole della scultura. Prima di lui, la forma comune a tutte le divinità era stata quella dell'erma, sorta probabilmente coll'aggiungersi all'antico pilastro o tronco il capo umano. Accanto all'erma, però, trovasi l'intaglio in legno, una figura sempre ritta, seduta o in ginocchio, le gambe un sol pezzo, le braccia attaccate al corpo, gli occhi chiusi, con corone vere sul capo, con vestimenta vere, dipinte le varie parti del volto, unte come persone reali, insomma altrettanti pupi. Queste figure, dette ξόανα si perfezionano: il corpo rigido e duro acquista un certo movimento, la bocca e gli occhi si aprono, le braccia e le gambe si distaccano dal tronco, le mani e i piedi divengono più sporgenti e determinati. Ad un tempo l'erma in pietra non iscomparisce, ma accanto a lei

sorge la statua. Si credè un tempo che questo passaggio fosse avvenuto a gradi, che l'erma poco a poco acquistando busto, braccia e gambe fosse divenuta statua. Questa credenza, sostenuta da coloro che negavano ogni relazione tra l'arte greca e l'orientale, era una conseguenza necessaria della loro opinione. Essi però non vedevano che l'arte, sopratutto nel periodo spontaneo della origine, non è un'accademia, che quando perciò s'era pervenuti a poter fare il capo umano, vi avrebbe dovuto essere minor difficoltà a fare il resto del corpo; che le erme stesse sono un simbolo e che il simbolo, essendo un'astrazione, suppone una perizia ed una certa vita già innanzi dell'arte. Ma sopra ogni altra cosa non osservavano che tra l'Oriente e la Grecia ci erano antichissime relazioni, che l'uso della statua era già vecchio in Egitto e nell'Assiria quando coi prodotti di queste contrade venivano in Grecia anche i mestieri e i progressi dell'arte; che per conseguenza egli è piuttosto nell'Oriente che bisogna ricercare il principio e la cagione del passaggio dal periodo più o meno aniconico dell'arte greca al periodo iconico, senza che per questo s'abbia ad inferirne che quell'arte non sia un prodotto speciale, proprio del popolo greco [4].

Dove, quando sia cominciato in Grecia questo nuovo periodo, la storia non sa dire. Il nome di Dedalo, intanto, per quanto mitico e collettivo, dinotante appunto una famiglia d'artisti che lavorava in legno — *δαιδάλλειν*, *δαίδαλα* —; la presenza delle

sue opere in ogni principale città della Grecia e specialmente in Creta, che era il ponte principale tra l'Oriente e la Grecia, mostrano abbastanza chiaramente il nuovo impulso che la scultura riceveva in un'epoca non lontana da quella di Omero. Una certa disposizione monumentale, una grande sobrietà nei particolari, un tentativo di movimento nella persona, una espressione grave e seria nel volto, un sorriso manierato che fu poi rituale nella divinità, una grande rigidezza di forme, una dura maestà in tutta la figura sono i caratteri, che gli antichi stessi attribuiscono alle statue della sua scuola. L'uso poi di vestirle ancora con drapperie, di colorirle in alcune parti del corpo, ovvero di farle di diversa materia, come marmi colorati o marmo e avorio insieme, di fornirle di armi o simboli, non era che un'altra circostanza che concorreva a formare quello stile arcaico, nato sotto l'influsso potente della personificazione della divinità e del rito del culto.

La scuola così detta eginetica, sorta più tardi, fece ancora un passo più innanzi. Conservando sempre negli idoli il tipo ieratico e la espressione in generale maestosa, abbellì alquanto le forme del corpo, rendendole più perfette e più svelte. Come, dunque, il mito mentre avea fatto della divinità un uomo, non ancora però l'avea perfettamente trasformata e confusa in questo, in guisa che a quella rimaneva sempre qualcosa di superiore all'uomo, senza ritrarne ancora tutte le qualità; così l'arte figurata, a sua volta, mentre rappresentava umanamente gli

dei, pure non poteva ancora aggungliarli all'uomo, non poteva imitare tale quale la natura nel carattere generale delle sue figure. Ella doveva aspettare che le sue opere conseguissero tutto l'effetto morale e religioso, che solo poteva ottenere col dar loro un'impronta invariabilmente severa, sacra.

Se la coscienza religiosa del popolo ispirata nella natura e la sapienza dei sacerdoti aveano poste le prime basi del mito, lo sviluppo compiuto di questo fu opera quasi unica della immaginazione e del senso estetico dei poeti. Coi primi la divinità s'era fatta umana senza perdere la sua natura divina; coi secondi la divinità e l'uomo s'immedesimano, e quella assume tutta l'indole, gli affetti, le tendenze, i bisogni dell'uomo. Come questo, essa deve dunque avere una origine, la quale o è miracolosa o quasi umana; come questo abita la terra, vive una vita tutta umana, corre le medesime avventure e i medesimi pericoli, ha gli stessi piaceri e gli stessi dolori, a cui non pertanto continua ad essere superiore, a prodigare i suoi beneficî e talvolta a mandare delle sventure. Il sostrato della impressione esteriore della natura poco a poco va scomparendo nel mito, e in ciascuna divinità non resta che l'immagine, il tipo soprannaturale delle qualità umane, del coraggio, della forza, della sapienza, della bellezza. La divinità in questo periodo non è altro che l'uomo idealizzato. La favola degli eroi è l'ultima espressione di questa trasformazione, è la leggenda poetica, in cui la tradizione confusa, incerta e la fervida fantasia

si uniscono per divinizzare i fondatori delle città, i capi delle imprese nazionali, i legislatori, i grandi benefattori dell'umanità e della patria.

Questo spirito e questa tendenza del mito informano l'arte figurata della scuola di Fidia. Prima di lui Calamide e Pitagora aveano già cominciato ad abbandonare il convenzionale ieratico e la imposta rigidezza dello stile, e, accostandosi più alla natura, studiando meglio le forme del corpo umano, aveano introdotto nelle rappresentazioni divine un alito di bellezza ed espressione, ignote interamente nell'epoca anteriore. Fidia spinge più oltre questo progresso, e perfezionando anch'egli la tecnica, con una maestria che non fu mai più raggiunta dai suoi seguaci infonde maggior movimento nelle sue statue, vi imprime una passione nobile e moderata, vi trasfonde qualche cosa che innalza e riempie l'anima. Il suo stile è grande, dignitoso, sublime, ideale come l'uomo divenuto dio.

Colla poesia epica e colla storia favolosa il vero corso esplicativo del mito può dirsi esser compito. In esse la fantasia avea quasi esaurita tutta la sua potenza creatrice, la speculazione dei filosofi e dei teologi dovea occuparne il campo. Nelle loro mani la mitologia, perdendo ogni elemento di vita, ogni carattere estetico, diviene un materiale scientifico o teologico come ogni altro. Le divinità non sono più in relazione immediata coll'uomo; questi non ispera o teme più nulla da loro, ovvero la sua speranza e il suo timore sono superstiziosi; insomma il loro con-

cetto morale cede al metafisico, il sentimento estetico si scompagna dal divino e si costituisce per sè, autonomo, indipendente. La forma umana è conservata nelle loro rappresentazioni non più come un simbolo religioso, ma come la veste sensibile più bella per coprire delle idee, delle pure creazioni artistiche. Qui dunque, come la speculazione dimentica la divinità come tale e ne fa un'allegoria di concetti metafisici o morali, la poesia drammatica e la lirica se ne impossessano e la trattano come argomento ricco di situazioni e di motivi estetici. E l'arte, dal suo canto, non fa che tener dietro a questa nuova trasformazione del mito mediante la nuova poesia. La imitazione della natura, progredita già con Fidia ma sempre subordinatamente al carattere religioso, ideale, raggiunge la sua perfezione ultima nella scuola argiva e specialmente in Policleto. Lo stile grande e sublime di Fidia diviene grazioso, gentile e talvolta esagerato in Prassitele e Scopa, che sono i capiscuola di questo terzo periodo della plastica greca. L'umano, l'individuale, il passionato si manifestano in questa con tutta la loro pienezza e la loro forza, come nel mito stesso s'erano già sostituiti al religioso, al soprannaturale.

L'arte che tenne dietro a queste scuole, che fiorì nelle corti dei successori di Alessandro Magno, come quella che contemporaneamente in Roma più o meno sul medesimo indirizzo continuò per buona parte dell'Impero, benchè non priva di merito, non forma però un'epoca storica, nulla avendo in sè di

originale nello stile e nella creazione spesso anzi riducendosi alla pura riproduzione di opere anteriori. Era l'arte della decadenza, che scendeva dal suo apogéo dove l'aveva guidata e mantenuta la grande poesia della mitologia, la quale anch'essa era divenuta estranea alla coscienza del popolo e dell' artista.

II

Questa relazione tra il mito e l'arte figurata, che noi abbiamo osservata, così generalmente, nei varii periodi della plastica greca, non consiste intanto solamente nell'influenza che l'uno esercita sullo stile di tutta un'epoca; non è solo generale, ma altresì particolare e si rivela nella forma delle singole rappresentazioni artistiche delle singole divinità. Dal punto di vista in cui l'artista si pone rimpetto all'argomento che tratta, rimpetto al mito speciale; dal coglierlo piuttosto da un lato anzichè da un altro riguardo all'uomo e alla terra, il suo modo di rappresentarlo varia nella composizione, nel carattere, nelle stesse linee del corpo. Quanti e quali artisti prima e dopo di Raffaello non ritrassero specialmente sulla tela l'immagine della Madonna? Ma chi è che possa dire, non già che le Madonne del Raffaello somiglino alle altre o sieno state superate per bellezza, ma che si somiglino fra di loro e che non abbiano, ciascuna un tipo, un sentimento, un colorito tutto proprio? Egli è che Raffaello non solo avea una intuizione tutta originale, propria per que-

sto genere di sacre scene e figure ; ma cogliendo con una insuperabile finezza di sentire le diverse fasi e le varie impressioni che il concetto della Madonna avea subìto nella coscienza del Cristianesimo, e questo concetto rimpastando col gusto estetico dei suoi tempi, perveniva a creare tanti tipi diversi di Madonne per quanti e la stessa Bibbia e il sentimento religioso nel corso dei secoli e il suo stesso genio artistico ne aveano saputo produrre nella immaginazione e nella mente dell' umanità.

Ogni divinità greca, considerata in tutte le forme che si ebbe dall'arte, mostra appunto cosiffatta relazione più immediata tra questa e il mito. Piglisi ad esempio la Diana. E cominciando dai più vetusti simulacri in forma conica o sferica , passando alla Diana Efesina con tanti simboli indicanti le forze naturali della produzione e della nutrizione, e da questa mano mano venendo fino alle bellissime conservate nel Vaticano o a Versailles, si vede che le rappresentazioni di questa dea variarono sempre, secondo che essa veniva concepita o come dea della luce notturna, della luna, o come dea della fertilità della terra o infine come dea dei monti , delle foreste e delle valli e quindi come cacciatrice. Il tipo , l' espressione del volto, l'acconciatura dei capelli, l'abito, gli attributi, l'atteggiamento, tutto pigliava una diversa forma nelle mani dell'artista, secondo il diverso lato dal quale veniva concepito il suo mito. La sua relazione ad Apollo , dio del sole , di cui essa era gemella , dopo che il suo mito dalla Tracia passò

in Delo e in Delfi, santuario di Apollo, operò anche moltissimo in questo senso. Il loro volto è molto simile, tranne che quello di Diana è più rotondetto e gentile; ma amendue sono giovani ed hanno nello sviluppo di alcune parti del corpo qualche cosa di virile e femineo a un tempo. Il suo nome Ἄρτεμις vuol dire la inviolata, la verginea, come tale è la natura che essa personifica e verginee sono le sue forme, pudica, ingenua, dignitosa la sua bellezza, per cui si distingue dalla maestosa Minerva, dalla matronale Giunone e dalla Venere voluttuosa. Per lo più rappresentata tutta vestita e con molti ornamenti nei tempi anteriori a Fidia ed a Prassitele, apparisce più tardi nuda in alcune parti del corpo e, principalmente da quest'ultimo artista in poi, più snella, più leggiera e semplice nel portamento, che non sia stata nei periodi anteriori. Imperocchè da quest'epoca la personificazione e la scena più prediletta dell'arte è quella della caccia, e perciò il suo abito è succinto fino alle ginocchia, i suoi calzari sono quelli dei montanari di Creta, e ha sempre seco la faretra, l'arco, talvolta anche la fiaccola, simbolo della luce e della vita, e accanto, in atto di difenderli ovvero di condurre con sè, alcuni animali, come la cerva, il capriuolo, il cane.

E una Diana appunto raffigura la statua, in proporzioni minori del naturale, che ci sta innanzi. Il tipo simile a quello di Apollo, lo sguardo ilare, ardito, rivolto con vivacità all'oggetto dei suoi piaceri, la sveltezza dei tratti, la leggerezza del mo-

vimento, i capelli scendenti sulle spalle, ricciuti, biondi e voluminosi, come quelli di Bacco e di Apollo stesso, il diadema, la faretra, i soliti calzari son tutti caratteri, che occorrendo sempre nelle descrizioni o in altre statue di Diana, non fecero durare molta fatica agli archeologi per dichiararla tale. È singolare soltanto che, scoperta nell'anno 1760, di poi siasi dubitato del luogo del ritrovamento, affermando alcuni provenire da Ercolano, altri da Pompei ed altri da alcuni scavi isolati fatti tra Torre del Greco e Torre Annunziata [5]. La quale quistione non si sarebbe certamente fatta, se si fosse esaminata la narrazione officiale degli scavi di Pompei, che appunto al 19 luglio 1760 riferendo intorno agli oggetti scoperti in una casa posta alla china meridionale della città, verso il quartiere dei teatri, descrive in una maniera assai precisa e chiara una statua, che non può essere altra che la nostra [6]. E il Winckelmann, che a quel torno viaggiava e studiava nelle nostre contrade, in una delle lettere che indirizzava al suo amico Reichsgrafen von Brühl nel 1762 parla appunto di questo ritrovamento avvenuto in Pompei, ponendolo, probabilmente per errore, nel 1761 [7]. Questa lettera, che del resto pare non sia stata conosciuta dai nostri archeologi, ha per noi un'altra e maggiore importanza; poichè descrivendo un piccolo tempio o cappella che facea parte d'una gran casa o villa, e nel quale si rinvenne la Diana, ci agevola la via per ispiegare meglio e il concetto mitologico e lo stile della statua.

Oggi quella casa e quella cappella non esistono più, forse perchè rovinate dal tempo; sicchè anche per questo non sarà inutile ricordare la descrizione lasciataci da lui.

« Delle scoperte architettoniche — egli scrive — della città di Pompei non dirò che di un piccolo tempio quadrato o cappella , che fu scoperto nel 1761. Esso apparteneva ad una gran casa o villa, e il tetto che era dipinto con ogni sorta di fogliame, poggiava su quattro colonne fabbricate nel muro e coperte di stucco, un palmo e mezzo spesse e sette palmi e sette pollici alte, con scanalature dinotanti gli astragali . . . Il tempio era a due scalini e fra l'*intercolumnium* medio, che era più lungo degli altri, tre scalini tondi si estendevano fino al pavimento del tempio, il quale perciò si elevava tanto più quanto più alte stavano le colonne; questi scalini poi eran ricoperti di cattivo marmo cipollino. In questo piccolo tempio stava una Diana di stile etrusco, sopra una base del pari coperta di marmo. Innanzi al tempio, verso l'angolo suo destro, stava un altare rotondo; dall'altra parte una fontana; dirimpetto al tempio una cisterna e negli angoli sinuosi di questa quattro fontane o meglio fori, per attingere più facilmente l'acqua ».

Tranne la quasi totale distruzione dei colori, di cui oggi appena vediamo poche tracce, questa statua non ha avuto che pochi restauri, cioè le dita di amendue le mani e il piccolo pezzo del manto sostenuto dalla destra. Nella sinistra indubitatamente

dovè avere qualche attributo, forse un arco, ma più probabilmente una fiaccola. L'uno, in vero, non è meno ordinario dell'altra nella Diana, e la presenza della faretra parrebbe che accennasse piuttosto all'arco. Nondimeno a noi sembra il contrario. Già non sempre nelle sue rappresentazioni più comuni insieme alla faretra apparisce necessariamente l'arco, siccome si osserva appunto nella famosa Diana di Varsailles; bastando un oggetto solo per simboleggiare tutto il motivo artistico. Oltre a ciò, il modo come la mano si solleva alquanto e più come ella è chiusa, e tutto il movimento del corpo, che è lento, grave, quasi solenne, accennano con più verisimiglianza al portare della fiaccola. V'è poi una pasta vitrea nel Museo di Berlino, che ha tutta l'apparenza d'essere una imitazione della nostra statua, e in essa si vede appunto la fiaccola [8]. E se la graziosa Diana di Palazzo Colonna, oggi anche nel Museo di Berlino, ebbe anch'essa nella destra una fiaccola, siccome hanno opinato alcuni critici [9], s'ha in ciò un'altra ragione per credere alla nostra congettura.

A taluno può parere inutile o per lo meno indifferente il discutere oltre su questa circostanza. Eppure assai spesso l'archeologo è obbligato a fermarsi su queste quistioni che paiono oziose; poichè sovente mancando ogni altro indizio, un attributo piuttosto che un altro può aprir la via a spiegare tutto un monumento, a ravvisarvi un mito, ovvero a determinare il suo lato caratteristico. E questo secondo

è appunto il caso nostro. Vedendo in questa Diana l'attributo della faretra, che accenna alla caccia e sapendosi che l'arte ritrasse quasi sempre questa divinità in tale situazione, ognuno sarebbe inclinato a vedervi una cacciatrice. Ma è ella veramente tale? risponde ogni sua parte, ogni altra circostanza a questa spiegazione? Noi non lo crediamo, benchè altri l'abbia affermato [10]. Innanzi tutto, l'essersi rinvenuta in un tempietto e, quel che è più, non pubblico, ma privato, mostra che essa dovè servire pel culto, dovè avere una destinazione per così dire tutta sacra, dovè insomma essere nè più nè meno che un idolo, non già un'opera artistica, un oggetto di semplice ornamento. Ora a questa destinazione malamente si sarebbe addetta una Diana rappresentata come cacciatrice, non essendo questo un momento del suo mito proprio del culto, ma piuttosto della vita profana, della libera e indipendente creazione artistica. Come dicemmo più innanzi, il motivo della caccia è per così dire l'ultimo stadio dello svolgimento di questo mito, a cui l'arte si rivolge quando non è guidata e comandata da alcuna esigenza religiosa, rituale; e per lo più tutte le rappresentazioni di questo genere si trovano in monumenti, che potevano adornare dei tempii, ma che certo non vi erano collocati per la pietà dei credenti. Ma v'è ancora un'altra ragione a pro del nostro parere. Or ora si vedrà che questa statua, benchè abbia le apparenze d'essere di puro e antichissimo stile arcaico, non pertanto bisogna porla in un'e-

poca molto posteriore all' antichissima, in un'epoca di decadenza, in cui per gli idoli si conservò l'imitazione di quello stile ieratico, il quale piglia perciò il nome di *arcaistico*. Una Diana cacciatrice, perciò, dei tempi in cui nell' arte era già venuto fuori uno stile grazioso, leggiero, bello; in cui quella dea veniva raffigurata non così interamente vestita, non di forme così poco svelte e leggiadre, una cosiffatta Diana rappresentata in uno stile anche arcaico è impossibile a pensarsi da noi, e quindi maggiormente ad eseguirsi da un artista greco. Ei bisogna, dunque, ricercare nel suo mito quel lato, che meglio si appropria ai bisogni della religione e del rito, e che per conseguenza addimanda quasi come condizione necessaria l' uso di quelle forme. Questo lato o elemento è appunto il concetto di Diana come dea della luce, che dispensa agli uomini e alla natura l' alito della vita (φωσφόρος, σελασφόρος), concetto che spesso va congiunto all'altro opposito, cioè di dispensatrice della morte, donde gli attributi per lo più inseparabili dell' arco e della fiaccola nelle due mani, e la faretra chiusa alle spalle, come si vede in alcune statue e molti bassirilievi [11].

Certo non è a negare che talvolta ella apparisce anche come cacciatrice, avendo il simbolo della fiaccola ed essendo vestita tutta intera fino ai piedi [12]. Nondimeno bisogna notare che in questi casi le forme non sono mai arcaiche. Il che vuol dire che quell'attributo, accompagnato da queste forme, suol esser proprio d'un momento speciale del mito, in cui

il pensiero religioso e naturale della vita e della luce non si confonde coll'altro affatto artistico della caccia. Nè la presenza della faretra nella nostra statua fa ostacolo a questa dichiarazione. Non di rado essa, infatti, si trova in situazioni interamente estranee alla caccia, essa più che un simbolo di questa è divenuta un semplice attributo di Diana, come p. e. il tirso divenne un attributo di Bacco, che lo si vede con lui anche quando è rappresentato fuori del tiasos.

Ad ogni modo, il lungo chitone dorico e non succinto, come si vede d'ordinario nella Diana ἀγροτέρα; la mano destra che solleva graziosamente alquanto la veste e che certamente è sfornita d' ogni sorta d'arme; i capelli sparsi sulle spalle e non piuttosto legati di dietro, come si vedono nella cacciatrice; il moversi della persona con una certa gravità e non già leggermente e la espressione del volto che dignitosamente sorride e accenna più alla gioia d'un piacere morale — il dar luce e vita —, che a quella d'un diletto tutto umano, sono senza dubbio altrettanti indizii che avvalorano maggiormente il nostro avviso.

Quando il Winckelmann, nel medesimo anno che fu scoperta questa statua, ne dava ragguaglio al suo amico von Brühl nelle sue lettere intitolate dalle *scoperte Ercolanesi*, egli non esitava ad affermare che la medesima dovesse stimarsi *indubitatamente un lavoro d'arte etrusca* [13]; opinione questa che vediamo portata eziandio intorno ad altri monumenti simili per lo stile

al nostro. Egli stesso, però, sembra non esserne stato poscia interamente sicuro; poichè in più luoghi della sua *Storia dell'arte* ora dice non esser certo che sia un lavoro etrusco [14], ed ora la chiama semplicemente un'opera dell' *antichissimo tempo dell' arte* [15], con che vuol intendere lo stile arcaico. Nè questa confusione tra lo stile arcaico e l' etrusco deve recar meraviglia nel maestro dell' archeologia. Come si sa, la loro simiglianza talvolta è sì grande e all' epoca del Winckelmann s' avea sì poca copia di monumenti arcaici, la storia dell' arte era tanto incerta, che facilmente si poteva errare nel determinare l' origine di qualche monumento di stile antichissimo. Piuttosto stupisce come dopo tante scoperte fatte di poi, per le quali si stabilirono criterii certi per distinguere i prodotti delle due arti, il Finati, che prese tanta parte alla illustrazione dei nostri monumenti, abbia con pari sicurezza e superficialità ripetuto senz'altro il dubbio del Winckelmann, aggiungendo anzi che la nostra Diana sia della *seconda epoca dell'arte etrusca, in cui la perfezione era maggiore*, arte che si compiace di chiamare altrove *italiana* [16].

Ma oramai niuno più dubita della sua origine pura greca, e la differenza fra gli archeologi sta solamente in questo, che alcuni la reputano veramente *antichissima*, *ieratica* o *arcaica* che voglia dirsi, altri invece una imitazione di questo stile fatta in epoca assai posteriore e che è difficile per questo come per altri simili monumenti di poter fissare [17].

A volerla giudicare secondo una impressione generale, essa ha tutto il colorito, tutti i caratteri del puro arcaismo; tutto, in lei, ispira più venerazione che attrattiva, la bellezza e la vera grazia cedono il posto alla dignità e ad una affettata gentilezza. Le forme del corpo sono perfette, ma oltremodo studiate e di tanta ricercatezza da non parer più vere; le proporzioni alquanto accorciate e i contorni duri e taglienti: è la tecnica perfezionata sulla imitazione della natura, che vuol fare dimenticare la imperfezione e la rozzezza di idoli ancora più antichi. Come giustamente diceva il Winckelmann, la nostra Diana non è nè un ritratto, nè una persona vera, ma l'immagine imperfetta della bellezza. Il movimento di tutta la persona è duro, punto naturale, specialmente nel modo come cade il braccio e si leva la gamba destra. La misura poi molto inferiore al vero, propria dell'idolo, l'aspetto più di donna che di fanciulla, la sua sveltezza nelle forme accennano parimente ad un tipo comune, antico, da cui l'arte non si distaccava quando cominciò a rappresentare le divinità. L'abito, che malgrado il vivace movimento non si spezza quasi in più pieghe, le quali anzi si dispongono con una perfetta simmetria; le masse in generale semplici e maestose; la disposizione accurata e sempre uguale dei capelli, mostrano appunto quella ricercatezza, che mentre attesta la precisione dell'esecuzione, fa poi un gran contrasto colla libertà e il gusto, con cui queste parti del corpo furono trattate dai grandi artisti delle epoche posteriori.

Tutto il tipo poi corrisponde perfettamente a questa maniera antica: la fronte alquanto rivolta indietro, il naso puntuto, la bocca accorciata e cogli angoli rivolti in su, gli occhi piatti, tagliati per lungo e cogli angoli anch' essi rilevati, il mento piccolo, molto rotondo, col fossetto in mezzo, che nei migliori tempi dell'arte si osserva solo nelle figure dei fanciulli, dei Satiri e talvolta anche della Venere.

Considerandola, non pertanto, più attentamente, vi si scorgono certi caratteri, che menano più volentieri a farla credere una imitazione dello stile arcaico puro. L' *arcaistico*, in fondo, non è che quello stesso, è la sua copia fatta specialmente nel tempo, in cui l' arte cominciava a decadere. Ora questa imitazione dell' antico nell' antichità stessa d' ordinario non soleva avere che due ragioni: o il gusto, la moda e talvolta anche lo studio per sè, e allora la copia soleva essere meno fedele al tipo originale; ovvero il culto, conservandosi l' uso di avere nei tempii idoli fatti all' antica, conformi alle prescrizioni dei sacerdoti, e allora la imitazione era più esatta, si discostava meno da quel tipo. Ma, nell'un caso e nell'altro, nella imitazione si vedeva sempre qualcosa che la distingueva dal vero antico, v'era una differenza, la quale consisteva sia nel tono e nell'armonia del tutto, che non potevano essere gli stessi pel difetto della identità subbiettiva del concetto e della composizione, sia in una maggiore perfezione tecnica propria della copia, nascente dai progressi che l'arte faceva continuamente in questa

parte esteriore. Son queste, del rimanente, tali e sì fini differenze, che a notarle si addimanda molta familiarità con simili monumenti [18]. Nella nostra statua è adunque innegabile un certo contrasto tra il tipo comune arcaico e alcuni tratti, che rivelano appunto una mano più perita nell'arte, che non era quella degli antichi tempi. Il nudo, infatti, ha una rotondità di forme maggiore, che non si trovi nel vero arcaismo, in cui esso è molto più angoloso, massiccio negli arti, grosso nei muscoli e tagliente nei contorni; insomma sta quasi in mezzo all' antica tendenza ad esprimere la forza e la solidità e la nuova a far rilevare una grazia e snellezza maggiore. Così parimente gli occhi non sono molto angolosi e piatti, come avrebbero dovuto essere, le linee dei capelli e delle pieghe dell'abito sono più libere e meno simmetriche delle antiche; i piedi poi sopratutto sono tanto graziosi, si può dire perfetti e nella stessa rigidezza del movimento del corpo v'è tanto sforzo per raggiungere la leggerezza, che facilmente si scorge uno scalpello capace di saper ritrarre con maggiore libertà e perfezione di lavoro.

III

Oggi noi non possiamo, guardando questa statua, ricevere quella impressione che ella facea non solo sugli antichi, ma anche su coloro che la videro appena scoperta o anche pochi anni di poi. Noi scorgiamo appena leggieri e sbiaditi avanzi di colori,

che più che dal tempo avranno dovuto essere cancellati da qualche mano sapiente, la quale avrà creduto così di correggere un cattivo vezzo degli antichi e di restituire nella sua pura bellezza l'opera d'arte. Il Winckelmann ce ne ha lasciato una esatta descrizione, colla quale sarebbe agevole di figurarsi nella mente la varietà, la vivacità e l'effetto di quei colori [19]. Ma moltissimi anni di poi, l'illustre archeologo francese Raoul-Rochette, credo viaggiando in Italia, e propriamente nel 1827 ne fece fare un disegno molto fedele, che poi pubblicò nelle sue *Peintures Antiques inédites* [20], e ch'io mi permetterei di consigliare che, copiato, fosse collocato accanto alla statua. Secondo questo disegno, adunque, che risponde perfettamente alla descrizione del Winckelmann, i capelli eran dorati per indicare il biondo; uso che del resto sembra essere stato comune per molte statue di donne, e che nella Diana avea una ragione più speciale, quella cioè che le veniva dall'epiteto di χρυσῆ, il quale essendo dato anche a Minerva e a Venere, aveano anche esse i capelli dorati, come si osservava al tempo della loro scoperta nella Minerva di Ercolano e nella Venere dei Medici. Nel largo diadema tutto bianco, che sostiene i capelli nel mezzo del capo, erano otto rose dorate e rilevate. La tunica, a fondo bianco, avea agli orli inferiori e a quelli del collo e delle maniche una striscia a color di rosa. Il peplon poi si distingueva per un orlo più stretto a color d'oro, a cui seguiva una larga striscia d'un color rosso più forte, che poteva essere di

porpora o scarlatto, e in mezzo a cui eran dipinte delle palmette bianche imitanti il ricamo. Le corregge dei calzari e della faretra erano del pari dipinte a color rosa e porpora, e su quella della faretra si vedevano dei punti bianchi indicanti senza dubbio dei chiodetti d'argento, ἀργυρόηλος τελαμών.

Come vedete, noi abbiamo innanzi un esempio bellissimo di ciò che gli archeologi chiamano scultura *policroma* ovvero a più colori insieme aggiunti a quello del marmo; esempio oltremodo importante, non solo pel metodo come quei colori vi sono adoperati, ma perchè la nostra Diana fu uno dei primi monumenti che richiamarono l'attenzione dei dotti su questa qualità dell'antica plastica e fu cagione di profonde ricerche sulla tecnica e sulle leggi della composizione in quell'arte. Prima dunque di dar fine a questa illustrazione, ci sia permesso di accennare brevemente ad alcune quistioni sorte intorno alla policromia nella scultura.

Altra volta discorrendo di certa estetica teoretica o ideale, che non nasce dall'arte, ma si vuole imporre ad essa, che non ha norme relative e contingenti, ma assolute, invariabili, noi dicemmo che essa non ha un valore scientifico, ma dommatico, ed ora possiamo aggiungere che, concepita così, essa fa gran male alla storia dell' arte, guasta il criterio per giudicare le manifestazioni artistiche di tempi e popoli lontanissimi e separati. Una pruova se ne può avere nel nostro argomento. Ei fu un dogma appunto dei teoretici del secolo

scorso, che la plastica si serve solo del colore naturale della sua materia, il marmo o il metallo; che essa è obbiettiva, è la semplice forma, la forma astratta, e lascia alla pittura l'apparenza della forma e l'attrattiva subbiettiva del colorito. Essa rappresenta il concetto d'una cosa e disdegna la grazia della passaggiera appariscenza del reale, del transitorio. La statua dipinta ha tutto il ripugnante e eccita tutto il ribrezzo di una figura di cera, è, come questa, una morte vivente. La plastica, diceva fra gli altri Herder, non lavora per l'occhio, ma pel senso che solo ci fa percepire perfettamente un corpo, il tatto; essa perciò non ammette il colore. Ma si comprese la necessità di avvalorare questi principii con fatti ricavati dalla storia dell'arte, e si disse quindi che l'arte classica, ideale, come l'arte moderna non ammettono i colori nella scultura e che solamente la barbarie del medio evo poteva farceli entrare. Quando perciò veniva fuori qualche statua, qualche rilievo di frontone o di sarcofago aventi traccia di colori, venivano considerati come un fatto strano, per lo meno curioso e o non se ne teneva alcun conto, ovvero come contrario al buon gusto artistico quei colori si distruggevano. Così pure, quando negli antichi scrittori, specialmente in Platone, Empedocle, Pindaro, Plutarco, Plinio e altri s'incontravano dei passaggi ove s'accennava agli *indoratori* o ai *dipintori* di statue, spesso si interpretavano come espressioni poetiche, talvolta come non indicanti processi tecnici, e quasi sempre poi si confondevano due

cose essenzialmente diverse, la *policromia* propriamente detta coll' *encaustica.* Era naturale che, con questa maniera preconcetta di vedere, quell'uso dei colori nella scultura antica fosse rimasto poco o nulla studiato; che gli stessi archeologi del secolo scorso non ne indagassero nè l'origine, nè le ragioni, che lo producevano, nè il modo come ordinariamente soleva manifestarsi.

Colui che ha aperto il campo ad una nuova serie di ricerche positive, ha incominciato veramente a studiare il tecnicismo e tutto il sistema della scultura policroma in rapporto all' architettura del medesimo genere, è stato il Quatremère de Quincy nella dottissima opera: il *Iupiter Olimpyen.* Innanzi di lui al Winckelmann, acuto osservatore, non era sfuggita questa particolarità della plastica antica; quando se ne porge il destro, egli descrive, come nella nostra Diana, i colori. Quasi sempre, però, egli considera questo tecnicismo come proprio dell' arte etrusca e non vi pone tutto quello studio che suol mettere nelle opere greche. Le ricerche dell'archeologo francese, intanto, cominciarono per rendere un primo frutto. Si studiarono meglio le antiche opere plastiche, e in alcune parti di monumenti dell'epoca più fiorente dell'arte si scorgevano indizii di colori. Choiseul Gouffier e Millin ne videro nelle figure del fregio del Partenone, Akerblad e Dodwel nelle sculture del tempio di Teseo, e così mano mano altri ne scorsero tracce nella Venere dei Medici, nella Minerva di Velletri, nella famosa baccante di Scopa

e sui bassirilievi dei propilei d'Atene, dei templi di Egina, di Selinunte, di Olimpia, nel Mausoleo d'Alicarnasso e nella tomba di Aristione in Atene. Poco a poco Hittorf, Zanth, Gau, Semper, Raoul-Rochette, Walz, Kugler e finalmente il Jahn si fecero ad investigare negli antichi scrittori, che ci han lasciato memoria degli artisti greci, e vi trovarono non solo descritta precisamente la maniera d'adoperare i colori nelle statue di marmo; ma che Fidia stesso se ne servì, che Prassitele reputava più bella fra le sue statue quelle che eran colorite da Nicia, che Scopa ne fe' uso, che nell'epoca romana, specialmente sotto Augusto, la policromia era diffusa; insomma che tanto nei veri idoli destinati al culto, quanto nei liberi prodotti dell'arte, tanto negli antichissimi e decaduti, quanto nei migliori tempi dell'arte, i Greci non si fecero punto uno scrupolo estetico di colorire alcune parti delle loro statue [21]. Avvenne allora una esagerazione nelle conclusioni, che oramai può dirsi abbastanza temperata. Si affermò che la scultura greca, come l'architettura, era policroma; la statua era tutta colorita, secondo il colore del nudo o delle vesti; poichè, si disse, il bianco del marmo al senso del Greco è troppo monotono, freddo, astratto. E, poggiandosi sopra il principio della naturalezza, della semplicità dell' arte greca, s' aggiunse che nelle sue creazioni egli cercava la piena verità della natura, in tutta la vita e la vivacità dei colori, e che per conseguenza tutte le parti del nudo, occhi, gote, labbra,

capelli e il rimanente del corpo erano coloriti al naturale.

Questa esagerazione però, che farebbe discendere l'arte greca agli infimi stadii d'un mestiere qualunque, il quale non si propone altro se non la semplice riproduzione del reale, per buona ventura non regge più, ora che s'è visto che le tracce dei colori sul marmo, anche quando quelli sieno completamente scomparsi, ordinariamente non si osservavano che solo in poche parti del nudo e in alcune delle vesti, e che indubitatamente come per l'architettura, così anche per la scultura vi doverono essere dei limiti, fuori dei quali non potevano esser permessi dei colori. « Se alla superficie di un puntello di pietra — dice il Jahn [22] — si trovano tracce di un meandro o simile ornamento colorito, se al capitello d'una colonna sono visibili i contorni delle foglie, ai triglifi o alle gocce è visibile il color cilestre, o il rosso nelle fauci di una testa di leone ad una grondaia, si può con sicurezza affermare che tanto il colorire quanto l'indorare non devono essere stati adoperati per caso o a capriccio in alcune parti, ma sibbene in relazione al sistema architettonico e secondo determinate analogie. Parimente, quando si vedono indizii di colori o indoratura nei capelli o nella barba d'una statua, nelle pieghe o agli orli del vestimento, in alcuni luoghi degli ornamenti o delle armi, negli occhi, sulle labbra, questo ornamento a colore non bisogna immaginarlo limitato alla macchia, in cui per caso son

rimaste quelle tracce, ma eseguito secondo un sistema. »

La policromia, dunque, non è una specialità propria della scultura, essa appartiene anche all'architettura, a quell'arte sorella colla quale nacque e visse sempre unita. Nella scultura, poi, presso gli antichi piglia il nome di *circumlitio*, che vuol dire appunto unzione, applicazione di colori al marmo, naturalmente alle statue. Questo processo in fondo era lo stesso di quello usato in una delle due specie di pittura nell'antichità, cioè all'*encaustica*, la quale consisteva nel preparare e mescere i colori nella cera riscaldata al fuoco, stendendoli poi col pennello o talvolta anche col così detto *cestron*, specie di mestichino proprio della pittura al fuoco. Nicia, Lisippo, Polignoto, Nicanore e tanti altri pittori furono celebri specialmente in questo genere. Questo processo, perciò, nella scultura non si deve confondere con quello del ritoccare in ultima mano la statua o il modello in creta, ovvero col semplice verniciarla. Ei v'era un'encaustica comune alla pittura murale e alla scultura in marmo, e questa consisteva in ciò, che quando i colori polverizzati ed uniti alla cera liquefatta erano stati applicati su d'un fondo qualunque, col pennello s'intonacava questo fondo d'un nuovo strato di cera, la quale prima raffreddata e poi di nuovo posta in fusione mediante un fuoco sottoposto, penetrava tutto il fondo, che poi veniva stropicciato con un pannolino riscaldato da una candela. E ciò fatto senza colori serviva per difen-

dere le opere d' arte dagli influssi dell' atmosfera e nelle statue specialmente per ammortire un po' lo splendore della pietra e darvi invece un pulimento più dolce, nel qual caso, come è chiaro, si avea una encaustica semplicemente detta, non una vera *circumlitio* o *policromia* [23].

Quando Platone parlava di tutta una classe a sè d'artisti, dediti a dipingere o colorire le statue: *οἱ τοὺς γράφοντες ἀνδριάντας* [24]; quando Plutarco accennava chiaramente alla medesima classe che era sì numerosa in Atene, e che come pittori di statue egli colloca accanto ai *doratori e ai tinturieri*: *ἀγαλμάτων ἐγκαυσταὶ, καὶ χρυσωταὶ, καὶ βαφεῖς* [25]; quando Plinio ricordava i lavori plastici dipinti all' encaustica che Agrippa fece eseguire nelle sue Terme: *opus figlinum encausto pinxit* [26], e parlando della inaugurazione del tempio di Cerere in Roma nel 493 rammentava i nomi di due artisti greci, Gorgasus e Damophilus, dicendo: *plastae laudatissimi fuere,... iidemque pictores* [27]; quando finalmente, per non aggiungere nuovi fatti, da una iscrizione del tempo dell'Impero si sa che un certo Aphrodisios, scultore, esercitava a Roma *l'arte di dipingere le statue all'encaustica*: *'Αγαλματοποιὸς ἐγκαυστής* [28]; da una parte bisogna appunto intendere artisti nel vero senso della parola, e propriamente pittori encaustici, e dall' altra che quest' uso di colorire le statue dovea essere ben comune in Grecia e in Roma.

È facile, dopo queste osservazioni, l' immaginare i dubbii che sorgono nell'animo di ognuno, che si

trovi innanzi ad un monumento così originale come il nostro. L'importanza della rappresentazione mitologica, della stessa composizione artistica non si fa più sentire. Invece, ciascuno comincia a fare un paragone tra questa maniera di scultura e quella, a cui è stato abituato fin da fanciullo, e ad immaginarsi che effetto farebbe una statua moderna dipinta come le antiche, o dimandarsi perchè dopo i Greci e i Romani, col risorgimento, non rinacque pure la scultura policroma nell'epoca moderna, e infine se si debba dire che questa non possa più risorgere, perchè contraria alla natura stessa della plastica, ovvero perchè semplicemente il nostro gusto s'è formato oramai diversamente da quello degli antichi.

Voi mi permetterete ch' io non entri in questo argomento, che oltre all' essere un po' lontano dal nostro, non potrebbe esser trattato convenientemente in questa conferenza. Solo dirò che gli estetici si son fatti essi pure alcuni di quei quesiti, e più o meno tutti han tentato di ritrovare nell' essenza stessa dell'arte delle ragioni, che per lo meno spiegano quel fatto. Che questa sia la vera via per entrare a vedere l'origine di esso, a me veramente non pare, come non mi sembra questo un buon mezzo per decidere perchè e come esso non riapparisca nell' arte moderna.

L'arte, e specialmente la plastica, non nasce pura, ideale, d'un sol getto come la Minerva, nè spoglia di contingenze esterne e relazioni, come un puro

e astratto pensiero metafisico. Essa, benchè prodotto d'un sentimento intimo dell'uomo, è sempre un'opera della sua mente e della sua mano, nasce quindi dopo lunghi tentativi e in mezzo a innumerevoli circostanze umane e fisiche, particolari e nazionali, che sono quelle appunto che ne determinano la manifestazione. Le leggi di questa manifestazione non sono perciò assolute ed astratte, ma il risultato di infinite circostanze e contingenze. Più opportunamente, adunque, parmi che facessero gli archeologi, i quali trattano la nostra quistione storicamente, cioè si fanno ad indagare le cagioni possibili, per le quali la scultura greca ammise i colori, e quanto al voler sapere perchè quest'uso non si tenne anche dai moderni, rispondono più o meno come risponde l'illustre Otto Jahn. « Essendo la tragedia greca — egli scrive — ammirata siccome il più bel fiore della poesia ellenica, una sua rappresentazione in Atene sotto la direzione del poeta e dei compositori, ricca di tutti i mezzi dell'arte, eseguita da giovani e uomini della colta Attica, con ragione la s'immagina come la più perfetta opera d'arte. Le figure ideali delle divinità e degli eroi, come furono create dalla plastica, vengono involontariamente nella nostra fantasia, e quanto più sovente incontriamo nelle opere artistiche le persone, le situazioni della tragedia, quanto più potentemente lo spirito dell'antico dramma c'infiamma riguardando le immagini dell'antica plastica, tanto più ci crediamo autorizzati di pensare in tal guisa appunto personificate le rappresentazioni

dei grandi tragici sulla scena attica. Eppure non è possibile di immaginarsi una maggiore diversità di quella, che passa tra un istrione attico in costume e una statua rappresentante lo stesso dio o eroe. Il suo corpo serviva in certa maniera come scheletro ad un intero abbigliamento, che non lasciava alcuna traccia della figura vera; il volto era coperto da una maschera, la quale esprimeva il tipo da rappresentarsi con tratti forti e caratteristici; un'acconciatura alta di capelli, che s'innalzava sulla fronte, alti coturni, sui quali egli si movea continuamente, larghi guanti alle mani servivano per far parere più grande l' attore, il cui corpo naturalmente veniva poi imbottito in guisa da crescerne la circonferenza. Un lungo abito a coda, ricco di pieghe, scendendo fino ai piedi, con lunghe maniche, a varii colori e ricamato, legato alla vita con larga cintura lo copriva tutto, e sopra di questo un mantello del pari lungo e variopinto. Da ciò si può vedere quanto il camminare, il muovere delle braccia, la posa degli attori dovea essere strana, e aggiuntavi la maschera rigida e invariabile, che rendeva impossibile qualunque movimento del volto, si comprende come il loro effetto sulla scena non potea punto corrispondere alle nostre idee e alle nostre pretensioni. Naturalmente l'apparenza del coro dovea corrispondere a quella degli attori. E se ci ricordiamo quanto in molte parti essenziali la musica antica era diversa dalla moderna, come era singolare la danza mimica, basta ciò per mostrare che strana impressione

farebbe su di noi una rappresentazione teatrale attica, anche quando si abbia la maggiore familiarità colla poesia e colla plastica greca [29] ».

La sola ricerca che noi ci possiamo permettere è di sapere come in questa scultura i Greci sieno stati condotti ad adoperare i colori, e quali propriamente sieno state le norme da essi seguite. E qui la storia dell'arte fornisce all'archeologo ragioni e argomenti, che invano si potrebbero dimandare a qualunque teorica del bello. Bisogna, però, rimontare un po'alto, in quei tempi, in cui, come dicemmo innanzi, la plastica stava al servigio del culto e ne era non insensibilmente dominata. E in essi si trova che gli antichissimi idoli eran per lo più di legno e assai informi, sui quali si stendeva un colore per coprire quello del legno stesso, e poi tutta la statua veniva vestita di panni veri, appunto come le nostre donne e i santi delle nostre chiese. Sovente alcune parti del corpo erano anche dorate, per mostrare viemaggiormente alla divinità la gratitudine e la venerazione dei fedeli, e tanto il dipingere, quanto il vestire che il dorare era una operazione rituale, sacra, che di tanto in tanto con grande solennità soleva esser ripetuta. Sacerdoti e sacerdotesse erano incaricate specialmente di questo officio, come un'intera e perfetta toilette era perciò disposta in ogni tempio. L'incisione in legno qualche volta insieme al colore usava ancora una diversità di materia per ottenere quella varietà di parti nel corpo, come l'ebano, l'avorio, l'oro e l'ar-

gento. Che anzi anche ai tempi più fiorenti dell'arte si congiunse questa specie di scultura con l'altra in metallo anch' essa a varii colori. Fidia compose la sua Minerva e il suo Giove, Policleto la sua Giunone di oro e avorio; altri artisti dei loro tempi usarono insieme al marmo anche il legno dorato. Oggi è poco nota la tecnica speciale seguita in questa scultura, e il tentativo fatto dal duca de Luynes nel 1855 di rifare la Minerva di Fidia può considerarsi come non riuscito.

Per quanto si può ricavare dagli scrittori e un po' anche da qualche analogia, pare indubitato che il nudo sia stato sempre d'avorio o di marmo, i capelli, le vesti, gli ornamenti di oro, gli occhi per lo più di pietre preziose, o di argento insieme ad un mastice vitreo. Nè era raro il caso che, come sul marmo, così anche sull' avorio si passassero dei colori. Nella scultura in bronzo poi col congiungere insieme diversi metalli, coll'indcrare o inargentare in alcune parti il bronzo, si tendeva ad avere il medesimo effetto. Come è chiaro, questa tecnica che sopratutto si usava per le immagini del culto, sorta quando l'arte non si praticava che quasi unicamente a questo scopo, dovea per necessità abituare l'occhio e il gusto del Greco talmente ai colori, che gli era impossibile di poi di allontanarsene. Si cominciò sempre ad usare i colori per una malintesa imitazione del vero, propria dell'epoca ancora rozza o almeno molto fantastica del popolo; si conservò quest'uso come un rito tradizionale religioso e natu-

ralmente s'estese mano mano in ogni opera d'arte, perchè divenuto un abito dell' artista e dello spettatore. Nè esso fu un abito come ogni altro. La plastica la più pura ed astratta non può fare a meno di alcuni momenti pittorici. Ciò che la durezza del suo materiale non può realmente esprimere, essa l'ottiene coll' effetto della luce e dell'ombra, specialmente nei capelli e nelle vesti. Più statue unite insieme si accostano al rilievo, alla superficie, al dipinto; il gruppo ha un fondo o lo suppone; anzi le statue dei frontoni del tempio hanno la loro cornice. Il passaggio da questa semplice osservanza della luce e dell' ombra all' uso del colore è molto facile.

Ma, accanto a quella ragione del rito e della convenzione tradizionale, ve ne ha anche un' altra, la quale è omogenea a questa, anzi si può dire che ne sia essa stessa la fonte, e questa è appunto l'antichissimo e originario connubio dell' architettura colla scultura. In quella la policromia avea non solo lo scopo di far rilevare maggiormente gli ornati e il loro carattere simbolico, ma anche quello di rompere la monotonia delle linee, di rendere più leggiera la gravità del peso, di dare maggiore elasticità a molte forme architettoniche. Un' intero sistema di colori si vedeva nel corpo dell'edificio, nel frontone, nelle metopi, nel fregio, nei capitelli, negli ornati, e in questo sistema la scultura non solo quando ornava alcuni membri dell' edificio che doveano più risaltare, ma anche quando stava da sè sopra una superficie neutrale, dovea naturalmente

essere in armonia coi colori adoperati nelle varie parti architettoniche. Così le tre arti si davano insieme la mano, e spesso accanto alla scultura a colori veniva collocato il dipinto vero, ovvero un'ornamento cominciato colla scultura finiva con un dipinto. Secondo quel sistema, il fondo bianco restò sempre dominante nel corpo dell'edificio costruito in marmo o coperto di stucco, appunto come bianco restò nella statua. Gli ornamenti poi che si aggiungevano a colori nel fregio e nel frontone, tendevano a far rilevare alcuni membri d'architettura, distaccarli dal fondo, o a supplire col colore all'assenza e alla debolezza del rilievo. Essi consistevano in palmette, corone, rose, fogliame o altri diversi simboli, che spesso erano uniti a opere plastiche anche esse colorite [30]. Una serie numerosa di monumenti, di cui avanzano alcune parti ovvero si hanno esatte descrizioni lasciateci dagli stessi antichi, come i rilievi delle metopi di Selinunte, l'Eretteo d'Atene, i Propilei, i rilievi di Egina e di Olimpia, il Mausoleo d'Alicarnasso, le tombe della Licia, i sarcofaghi etruschi e tanti altri templi e tombe della Grecia, mostrano tracce sicure di questo sistema policromo, il quale si ripete ugualmente nella scultura. Qui non è che coi colori si vollero imitare quelli della natnra, non s'intese di accrescere l'illusione ottica come nella pittura, ma solamente di aumentare l'effetto caratteristico della plastica, di supplire cioè al suo difetto, quello di non poter far rilevare i particolari nella semplicità e purezza delle sue forme: l'impressione

armonica del tutto e la chiara sporgenza delle parti, ecco lo scopo che si volea ottenere. Quindi si fu parchi e avveduti nell'uso dei colori, si colorirono innanzi tutto gli abiti e i calzari, ovvero gli orli, le armi, le corone, ogni sorta di tenia sul capo o di nastri, e nel corpo soltanto i capelli, la barba, rare volte le labbra; in generale il nudo si conservò quasi sempre intatto [31]. Guardate ancora la nostra Diana, o meglio immaginatela, se è possibile, qual'ella era un tempo, e in lei come in tante opere plastiche voi troverete sempre più o meno seguito questo criterio.

Quando Otto Jahn, nel passaggio che abbiamo riferito più innanzi, per mostrare la differenza del gusto come cagione di diverse pratiche dell'arte, ricorreva al paragone tra il concetto che noi oggi ci facciamo d'una tragedia attica rappresentata e la sua vera rappresentazione teatrale, senza dubbio egli si ricordava di quel luogo di Plutarco [32], in cui accennando ai pittori encaustici (ἐγκαυσταῖ), agli indoratori (χρυσωταὶ) e ai fonditori dei metalli a più colori (βαφεῖς) li pone nella stessa relazione con la statua, che gli istrioni colla tragedia. La tragedia è certo un'opera d'arte che sta da sè, ma l'ultimo suo scopo dell'azione e dell'effetto essa non può ottenere che mediante gli attori. Così parimente, la statua è anch'ella una produzione artistica completa, nondimeno un certo colorito contribuisce molto alla impressione che l'artista con lei si propone, impressione che negli antichi si voleva ottenere con ogni mezzo profferto dall'arte o dal mestiere.

Questo modo d'intendere la scultura dagli antichi apparisce poi assai più chiaramente in quelle parole di Luciano [33], dove Licino, descrivendo all' amico Polistrato la entusiastica bellezza di una donna, dice che avea la forma del capo, la fronte, i capelli, la languidezza e la grazia degli occhi come quelli della Venere di Gnido di Prassitele; le guance, le delicate articolazioni della mano e le dita come quelle della Venere di Alcamene; il profilo e il naso simmetrico della Pallade di Lemno di Fidia; la bocca e la cervice dell'Amazzone del medesimo; la modestia, il dolce sorriso, la compostezza delle vesti della Sosandra di Calamide. E quando Polistrato trova tutto ciò non ancora atto ad esprimere la vera bellezza, Licino ricorre ai pittori, e aggiunge che Enfranore dovrebbe dipingerle i capelli, come nella sua Giunone, Polignoto le sopracciglia, il roseo delle guance e la trasparenza dell' abito, come nella sua Cassandra, Apelle il rimanente del corpo come nella sua Pancasta, Ezio le labbra come nella sua Roxane.

Nè questa è poesia. È invece la manifestazione schietta d' un gusto fondato sopra una maniera di sentire e di concepire l' opera plastica, sopra una lunga e non interrotta pratica artistica, che noi moderni non abbiamo più, che fino a un certo punto ci torna singolare e che pure dobbiamo tenere innanzi, quando, senza esagerare i progressi dell' età moderna, vogliamo essere giudici e scrutatori imparziali dell' antico.

NOTE

[1] Nella breve monografia dell'autore: *Del nesso tra la mitologia e la storia dell'arte,* pubblicata nella *Rivista Critica* An. I. fasc. 7 è trattato alquanto largamente dell'origine e del campo di questi studi mitologico-artistici. Vi è mostrata, a preferenza, l'azione dell'arte sullo svolgimento del mito, mentre in questa prima parte della conferenza si considera l'azione inversa.

[2] Müller *Handb. d. Arch.* § 66. Overbeck *Gesch. d. Griech. Plastik* I. 2. p. 32.

[3] Müller *Handb. d. Arch.* § 69; Hettner *Gesch. der Griech. Plastik.* II. p. 96-108.

[4] Di questa quistione tratta con molto acume il Thiersch in più luoghi del suo libro: *Epochen der bildenden Kunst.* Vedi inoltre l'Overbeck *op. cit.* I. 1, dove è anche accennato alle varie opinioni d'altri archeologi.

[5] Pare che il primo a darle l'origine tra Torre del Greco e Torre Annunziata sia stato il Rosini, in una sua dissertazione isagogica, senza però addurne salde ragioni. Fu poi seguìto dal Finati nel *Museo Borbonico* II. tav. VIII p. 4 e nella sua *Descrizione del Real Museo Borbonico* n. 357. p. 293, e, sulla sua fede, ripeterono lo stesso anche altri, fra cui lo Schulz negli *Annali dell'Instituto arch.* 1838 p. 190.— Raoul-Rochette, che ne pubblicò un disegno molto pregevole nelle sue: *Peintures antiques inédites* 1836 p. 412-15, e l'Hettner nella *Gesch. d. Griech. Plast.* I. p. 63 la dicono d'Ercolano, senza dubbio fondandosi su quell'unico luogo della Storia dell'Arte del Winckelmann (*Gesch. d. Kunst* I.

2. § 14), in cui questi, oppositamente a ciò che scrisse altrove e forse per semplice sbaglio, la pone in Ercolano. Primo a rivendicare l'origine di Pompei è stato l'Overbeck *Pompeji* II. p. 147, 153 e *Geschichte der Griech. Plastik* I. p. 170, fondandosi sulla narrazione officiale degli scavi; del suo avviso è anche il Friederichs *Bausteine* etc. n. 56.

[6] *Pomp. Ant. Hist.* I. p. 114. « Se ha sacado la estatua de marmol blanco que ya dì parte se encontrò en la maseria de Irace, y es alta 4 pal. y 2 on. y 1/2, que representa Diana vestida con manto apuntado con un botoncino sobre el ombro, y los brazos de encarnado con flores blancos con el cavello bien compuesto y rojo, y una zinta atorno que mantiene los cavellos con alcunos flores de reliebo del mismo marmol, y algunos frisos pintados de encarnado, y una faja ò zinta por bandolera tambien pintada de encarnado, y de la parte de atras tiene atacado en dicha bandolera un instrumento donde lleva las flechas; y dicha estatua està situada con el piè derecho à la parte de atras, y el izquierdo à la parte delante, y con la mano pareze demuestra como que tirava alguna flecha, y le faltan los dedos de las dos manos, los que se han encontrado; y tiene las zendalias à los pies atacados con zintas encarnadas etc.etc.

[7] *Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen* § 46.

[8] Friederichs *Bausteine* n. 73.

[9] Müller-Wieseler *Alte Denkm.* etc. II. 2. n. 167 riferisce intorno a ciò le varie opinioni portate dagli archeologi.

[10] Braun *Vorschule der Kunstmythologie* taf. 53.

[11] Preller *Griechische Mythologie* I. p. 250; Müller *Handb.* etc. § 364, 3.

[12] Müller-Wieseler l. c.

[13] *Sendschreiben* etc. § 46, 51.

[14] B. III. c. 2. § 11.

[15] B. I. c. 2 § 14. VI. 1 §§ 17, 18.

[16] *Descrizione del Real Museo Borbonico* n. 557. p. 294. cf. *Mus. Borb.* II. tav. 8.

[17] Della prima opinione sono oltre il Winckelmann, il Wieseler op. cit. I. n. 38, il Kugler *Gesch. d. Kunst* III. 2.

§ 11, e il Raoul-Rochette l. c. Della seconda sono l'Overbeck e il Friederichs op. cit. Quatremère-de-Quincy la riferisce nel suo *Iupiter Olympien* p. 19 alla scuola eginetica.

[18] Vedi specialmente l' Overbeck *Gesch. d. Griech. Plastik* I. 2. 5.

[19] *Geschichte der Kunst* I. 2. § 14. III. 2. § 11.

[20] p. 412-414, pl. VII.

[21] Coloro che più o meno hanno trattato di proposito della policromia sono: Quatremère-de-Quincy nel *Jupiter Olympien*; Kugler *Uber die Polychromie der griechischen Architctur und Sculptur und ihre Grenze*; Raoul-Rochette *Peintures antiques inédites* e *Cours d' Archéologie* Septième Leçon; Walz *Uber die Polychromie der antiken Sculptur*; Georg Scharf *The polychromie of sculpture; being recollections of remarks on this subject bey* C. O. *Müller at Athens in* 1840; Fischer *Aesthetik;* Iahn *Popul. Aufsätze* etc. etc.

[22] L. c. *Die Polychromie der alten Sculptur* p. 249.

[23] Vedi Quatrèmere-de-Quincy, Raoul-Rochette e Walz nei luoghi citati di sopra.

[24] *De Republ. IV.*

[25] *De Glor. Athen.* c. VI. T. IX p. 92 Hutten.

[26] *Nat. Hist.* XXXVI. 25.

[27] *Nat. Hist.* XXXV. 12.

[28] Reines. *Inscript.* cl. IX. n. LI. T. I. p. 569-70.

[29] L. c. p. 263, 264.

[30] Raoul-Rochette *Peint. ant. inéd.* p. 414.

[31] Kugler *Uber die Polychromie.*

[32] *De Glor. Athen.* c. IV. T. IX. p. 92 Hutten.

[33] *Imagines* c. VI. VII.

CONFERENZA TERZA

Il Torso della Psiche

I

Su questo frammento di antica scultura, lodato sempre dagli artisti, ma non mai abbastanza studiato dagli archeologi, più volte ripensando, io sono stato in forse d' imprenderne con voi la disamina. Ho temuto che, porgendosi più di leggieri ad una trattazione puramente scientiffca che artistica, addimandando anzi una esposizione più didascalica che popolare, voi avreste potuto non ritrovarvi tutto quell'interesse e quel diletto, che per avventura vi sareste aspettato. Certo, anche oggi ci troviamo innanzi, siccome l' altra volta, ad un' opera d' arte; anche oggi noi avremo l' opportunità e il debito di entrare in quel campo della mitologia e della storia dell' arte, tanto ricco di vita, di poesia e di utili cognizioni. Ma, poichè ben diverso dall' altro è il

frutto che andremo a cogliervi, la maniera di farvisi dentro e di lavorarvi non è lo stesso. Ragionando della Diana di Pompei, noi sapevamo con certezza il luogo del ritrovamento, che fu quello stesso della sua primitiva destinazione, e questa circostanza ci rese più facile di determinare il momento mitologico della statua. Qui, invece, benchè si conosca dove sia stato ritrovato il monumento, pure non si può esser securi a quale altro sia stato congiunto e a che scopo destinato. Là si aveva un idolo, le cui forme essendo rituali, sono riconoscibili a prima giunta; qui si ha una libera creazione artistica, che può esser varia, capricciosa anche secondo l' individualità che la produce. Poco o quasi nulla rovinata, si può dire intatta, con attributi e carattere chiaramente distinti, la Diana non facea durar fatica ad essere riconosciuta. Mutilato in ogni senso, senza veruno indizio esteriore, senza simbolo o altro che possa fare intravedere il soggetto della rappresentazione, questo torso non può esser dichiarato che sul fondamento di pochi tratti e su quello dell' analogia con altre rappresentazioni più o meno simili. Della Diana non sapemmo l' autore, nè l'epoca precisa in cui poterla collocare; ma ad ogni modo l' indole dello stile e certe particolari qualità tecniche resero possibile di attribuirla se non ad una determinata scuola, certo ad un periodo abbastanza circoscritto dell' arte. Nel nostro frammento queste incertezze sono maggiori, non tanto perchè rovinato e poscia più volte restaurato, quanto per-

chè rivelando una origine dai fiorenti tempi della plastica greca, egli è assai malagevole l'affermare a quale delle tante scuole appartenga.

Con cosiffatte dubbiezze e difficoltà voi intenderete, dunque, che a volerne seriamente ragionare, è mestieri considerarlo parte a parte, studiarne ogni minima circostanza, notomizzarlo; e procedendo con un metodo tutto analitico, di esclusione, di comparazione e di analogie, tentare di venire a qualche conclusione che, in mezzo a tanta oscurità, più si avvicini al vero. Ora, se in queste conferenze io mi proponessi solamente di farvi conoscere alcune opere d'arte antiche, ovvero anche d'intrattenervi sopra quistioni d'arte più o meno generali, io dovrei mettere da banda, senz'altra esitazione, questo argomento. Ma il mio scopo non è solo questo; è anche, per quanto è dato alle mie forze, di mostrarvi i criterii che bisogna tenere nell'illustrare i monumenti, d'abituarvi a tener dietro colla mia guida a quella vera critica archeologica, la quale è tanto complessa e difficile, quanto quasi la stessa opera artistica, e non s'apprende se non coll'esperienza e con l'esempio. Se perciò nella precedente conferenza io presi, per così dire, come pretesto la Diana per avere occasione d'introdurvi nella conoscenza del nesso, che v'è tra la mitologia e l'arte, e per trattarvi, così per sommi capi, delle prime epoche della scultura greca e della policromia; oggi farò altrettanto, ma con un diverso intendimento, con questo avanzo salvato per caso a una totale rovina. Forse,

anzi sicuramente, la mia parola disadorna e poco immaginosa non avrà la forza di far rivere nella vostra fantasia con tutta la sua bellezza, intera e secondo il pensiero dell'autore questa stupenda opera artistica. Ma almeno otterrò questo, che seguendomi nello sforzo che io farò per rianimarlo, voi conosciate di quanti e quali mezzi fa d'uopo servirsi per illustrare un monumento che, come questo, si circonda di tanto mistero.

V'ha una critica archeologica vasta, larga, molteplice, che è estetica, artistica, tecnica, storica e mitologica ad un tempo; che per dichiarare un monumento sotto tutti i lati comincia dall' esaminare la materia, e finisce per entrare nel più recondito magistero della creazione artistica e nell'ambiente in cui vive l'autore. Di questa critica, che non lascia inosservata la più lieve particolarità d'un'opera artistica, io non parlo già ora; forse ci si porgerà il destro di discorrerne e di vederne l' applicazione altra volta. Io intendo dire di una parte di essa, di quella che si studia di riconoscere il contenuto, l'argomento di una rappresentazione artistica, e anche questa non è meno meno ampia e difficile. Se oggi venisse fuori, a mo' d'esempio, una statua di Giove o di Giunone, un gruppo d'Apollo Diana e Latona, un busto d'un filosofo greco o di un atleta, un rilievo o un dipinto rappresentanti una nota scena mitologica o storica qualunque, sarebbe ben singolare, per non dire impossibile, che un archeologo a prima giunta non ne intendesse il soggetto. Avviene

talvolta senza dubbio che, sia per mutilazioni, sia per indeterminatezza di caratteri speciali, sia per altra cagione, come è appunto il caso nostro oggi, quel soggetto si nasconde all'occhio anche dei più periti nella scienza. Questa, nondimeno, ha d'ordinario dati abbastanza sicuri e determinati per venirne a capo, e se qualche fiata per lungo tempo lascia inesplicata una figura, una rappresentazione, quasi sempre un nuovo ritrovamento monumentale o una nuova ricerca letteraria vengono a spianarle la via per giungere a scoprirne il vero contenuto. Ora, a questa determinazione di criterii e di dati l'archeologia non è pervenuto che dopo lunghissima esperienza, dopo un esame comparativo d'innumerevoli opere figurate con le fonti letterarie. Studiando nella mitologia e nella storia, nei poeti e negli scrittori in genere le descrizioni più o meno uniformi delle divinità, degli eroi, d'uomini illustri, di avvenimenti memorabili, di scene allegoriche o naturali, e osservando che a queste descrizioni corrispondono quasi costantemente le raffigurazioni nelle opere plastiche, nei dipinti, sulle monete, sulle gemme, sugli specchi, sulle armi e su ogni altro oggetto adorno di rappresentazioni mitologiche o storiche; essa ha quasi scientificamente rifatto il lavoro stesso compiuto dall'arte, ha ridotto a norme stabili quei caratteri proprii di ciascuna divinità, che gli artisti aveano ricavato parte dal mito e parte dalla propria immaginazione.

Parrebbe che questo lavoro scientifico, fondato sopra una copia sì abbondante di monumenti antichi, dovesse oramai essere esaurito; che per conseguenza l'archeologo posto dinanzi a una scoperta monumentale, non avesse a far altro, che a ricorrere ai risultati della sua e dell'altrui esperienza. Eppure ei non è così. Non solamente in molti casi di recenti scoperte, ma in moltissimi anche di opere conosciute da lunga pezza e sottoposte alla critica di varii dotti, non basta di rivolgersi a quelle norme. Bisogna assai spesso ritornare alla fonte primitiva, alla mitologica o letteraria che voglia dirsi, e in una scena di antico dramma, o in un passaggio di poesia epica, in una frase, talvolta in una parola sòla d'uno scrittore ricercare il pensiero dell'artista. Ricerca difficile, delicata, che può costare lunghissima fatica senza che se ne ricavi un frutto, e porgere invece senza quella il più lieto risultato; che impresa leggermente può farvi sostenere dei paradossi, delle ipotesi impossibili, ma fatta su larghe proporzioni e con un forte sussidio di cognizioni letterarie e filologiche, può procacciarvi la nobile soddisfazione d'una scoperta. Sopratutto fa mestieri ch' ella sia accompagnata anzi poggiata all'esperienza ed all'esame di altri monumenti, senza di che il suo risultato può rimanere ancora problematico. Come nelle scienze sperimentali per presentare un nuovo principio non basta enunciarlo, ma bisogna che sia

dimostrato con numerosa serie di fatti; così anche in questi studi per ispiegare a mo' d'esempio, una rappresentazione mitologica d'un vaso, d'un dipinto, d'una statua non basta che se ne dimostri l'attinenza più o meno diretta e chiara colla favola, ma fa d'uopo che altre rappresentazioni più o meno simili vengano a confermare quella spiegazione. Nè questo investigare nel campo dei monumenti è cosa meno facile di quello che sia negli scrittori. Fra quei monumenti bisogna saper discernere quelli, che non ammettono alcun dubbio rispetto alla loro originalità, da altri che sono mere copie. Imperocchè nella copia, già s'intende appartenente alla stessa antichità, il mito può andar soggetto a una diversa interpretazione e l'opera originale può non essere riprodotta quale si volle dall'autore. Bisogna quindi dare maggiore importanza a quelli che, come le monete sopratutto, sono più atti a conservare il tipo e il motivo in genere dell'originale. E poichè le leggi della composizione e per conseguenza la maniera di concepire e di ritrarre un soggetto, variano secondo la diversa indole dei mezzi tecnici, o altrimenti secondo la diversità dell'arte; nella comparazione dei diversi monumenti non sempre, per affermare l'indentità del contenuto, si è obbligati a dimostrare l'identità d'ogni singola circostanza. Come nello stesso mito esposto da Omero o Esiodo, da Pindaro o da Eschilo v'è qualche cosa di proprio,

di speciale che dipende non tanto dall'individualità del poeta, quanto dal genere di poesia ch'egli tratta; così del pari avviene in un medesimo oggetto artistico trattato da uno scultore o da un pittore, da un'incisore o dipintore di vasi, rappresentato in un rilievo o in una gemma, in un gruppo o in un dipinto.

Noi siamo ancora lontani dall'avere esaurito tutti i moltiplici legami che uniscono l'arte alla vita antica, specialmente alla religione e alla poesia. I monumenti figurati che possediamo rappresentano una minima parte di quella svariata moltiplicità di forme artistiche create da tante scuole, in tante città e in sì diverse epoche della Grecia. E se essi esistessero oggi tutti, i pochi avanzi che ci restano della storia della letteratura ellenica non potrebbero fornirci abbastanza mezzi per poterli dichiarare. Nondimeno, anche con questa relativa povertà di fonti letterarie, egli avviene che, ogni volta v'ha una scoperta monumentale di non ordinario argomento, da quelle fonti si attinge sempre nuova vita per animare i morti monumenti, senza che esse si esauriscano mai. Che anzi, da non guari un nuovo movimento di rifacimento e quasi di restaurazione si manifesta nell'archeologia, la quale arrichita da importanti scoperte riguardanti la storia dell'arte figurata, col loro aiuto ritorna sull' interpretazione di opere venute alla luce già da lungo tempo, e

in quelle medesime fonti, dapprima adoperate non sempre a proposito, ritrova la chiave per farsi dentro a quelle produzioni artistiche. Un bellissimo esempio di questa nuova critica restauratrice ci porge la lunga storia della interpretazione delle famose statue dei Niobidi negli Uffizi di Firenze.

Ritrovate queste statue nel 1583 in una vigna presso la via Labicana, non lungi dal Laterano, il primo pensiero che si presentò alla mente degli antiquarii fu che esse rappresentassero appunto Niobe colla sua infelice famiglia saettati tutti da Apollo e da Diana. Tornarono alla memoria quei versi di Omero nei due poemi, in cui accenna appunto a questa favola, e poi i tanti passaggi di Archiloco, Alceo, Saffo, Pindaro e i frammenti della tragedia di Eschilo e di Sofocle e l'eco di tutte queste in tanti altri poeti e scrittori, come Ovidio, Apollodoro, Euforione, Eliano. E nella statua raffigurante una donna dall'aspetto maestoso e regale, coperta dalla nuvola della tristizia, cogli occhi pregni di lacrime rivolti al cielo, stringente al seno una fanciulla, si ravvisò giustamente la Niobe; nelle altre raffiguranti giovanetti e donzelle fuggenti o feriti o morti, la fiorente sua prole, cagione di inestinguibile invidia e di atroce vendetta di Latona. Si ricorse anzi a Plinio, che, come si sa, conserva tante pregevoli notizie sui monumenti greci trasportati in Roma al tempo dell'invasione della Grecia, e si trovò quel

noto passaggio, nel quale ricorda appunto una Niobe coi figliuoli morenti esposti nel tempio d'Apollo Sosiano, e di cui ai suoi tempi si era incerti se fosse stato autore Prassitele o Scopa [1]. Qualcuno per dimostrare che l'opera fosse di Prassitele, riferì alcuni epigrammi che accennano appunto a questo autore, e tutti poi rammentarono quei due di Antipatro e di Meleagro, nei quali è descritto un gruppo di Niobe [2]. I monumenti furono perciò non solo spiegati, non solo posti in relazione fra di loro, ma si giunse perfino a conoscerne l'autore e a dichiararla un' opera originale. Ma quanto non ha dovuto cangiare in molte parti, da pochi anni in qua, questo giudizio sì sicuro, dopo che i moderni son rivenuti sull'esame di ciascun membro di quel gruppo, sulla stessa notizia di Plinio e su i tanti epigrammi, che si credeva fossero stati scritti appunto su di quello. Senza ritessere la storia di questa lenta ricostruzione critica, che del resto è riassunta con tanta maestria dall'illustre Otto Iahn [3], ci basta sapere che scoperte nuove statue o frammenti di esse, che nel concetto e nel motivo sono identiche con quelle di Firenze, si è visto che quelle sono di gran lunga superiori a queste per perfezione tecnica; che quelle son greche e dei migliori tempi dell'arte, queste son romane, e che per conseguenza le prime han diritto all'originalità; che il gruppo di cui parla Plinio non può essere quello che oggi abbiamo. E studiando

sempre la composizione tutta del gruppo e il carattere e l'atteggiamento di alcune statue, si è dovuto concludere che non tutte facean parte di quello, e che gli epigrammi dei due poeti greci non potevano punto essere stati scritti sul nostro monumento [4].

Questa critica fondata sulla letteratura e su tutta la storia monumentale, non è però la sola che debba seguirsi per l'interpetazione archeologica. Come più innanzi ho accennato, la lunga esperienza fatta sui monumenti dell'arte figurata ha fornito dei criterii abbastanza sicuri per intenderne le rappresentazioni, e quando un'opera non presenti gravi difficoltà, mediante quelli si perviene a conoscerne se non altro il concetto generale. Gli archeologi chiamano *forme artistiche* le parti e in generale l'insieme di diverse condizioni del monumento figurato, dalle quali quei criterii sono ricavati; denominazione molto giusta, perchè quelle forme esprimendo il carattere del soggetto, sono una produzione tutta propria dell'arte. Le leggi della composizione hanno con esse molte attinenze, ma non si confondono insieme, poichè le forme artistiche precedono la trattazione delle singole forme della natura, mentre la composizione presuppone queste stesse forme già stilisticamente eseguite. Tutto ciò che in una figura concorre a determinare il carattere specifico, cominciando dall' espressione del volto e venendo fino alle vestimenta e a ogni altro ornamento, è compreso appunto in quelle forme.

È naturale perciò che fra esse abbiano il primo luogo gli attributi e i simboli, come quelli che più chiaramente e direttamente dinotano l'essenza e la situazione della persona. Esseri naturali subordinati all'uomo, ovvero semplici prodotti del lavoro umano, e talvolta anche persone stesse ideali o fantastiche, congiunte alla rappresentazione principale in un modo dipendente, quasi accessorio, pigliano il nome di attributi o simboli, secondo che sono più o meno in rapporto col culto, col fondo mitologico del soggetto, e anzichè esser destinati a caratterizzare una persona o un'azione, tendono piuttosto a darne l'allegoria, l'immagine velata. L'aquila e lo scettro in una figura virile, maestosa, nobile, dalla fôlta capigliatura e dalla lunga barba, dalla posa grave e imperante, fanno riconoscere senz'altro un Giove. La faretra e l'arco, o anche la fiaccola, la cervia o un cane in una giovane snella, leggiera, di forme leggiadre e rotonde, con veste per lo più accorciata; la clava e la pelle di leone in un uomo forte, muscoloso, col capo piccolo, coi capelli corti e ricciuti; lo specchio in mano d'una donna voluttuosa, dagli occhi languidi, dall'atteggiamento grazioso e affascinante, spesso quasi tutta nuda; lo scudo coll'egida, l'asta, il gufo accanto, e talvolta la Nice in mano ad una donna dall'aspetto dignitoso e fiero, dallo sguardo sereno e superiore; il cavallo accanto e il tridente in mano ad un uomo di forti muscoli, di

forme angolose, con capelli arruffati, dalla cera un po' fosca; l'arco e la lira in una figura gentile, coi capelli per lo più scendenti sulle spalle, dalle forme del corpo tra il virile e il femmineo, accompagnata spesso dalle Muse, con cui forma un coro; la mitra intorno alla fronte con una corona di lauro o di ellera, il tirso circondato di pampini nella destra e per lo più un satiro o donzelle danzanti che stanno intorno ad un giovane dall'età degli efebi, dal corpo nudo, dalle forme molli e quasi femminee, dall'espressione dell'ebbrezza, dai capelli lunghi e inannellati scendenti sulle spalle; tutti questi sono appunto dei simboli o attributi, che quasi immediatamente fanno riconoscere in quelle figure una Diana, un Ercole, una Venere, una Minerva, un Nettuno, un Apollo, un Bacco. Gli uni e gli altri trattati nei bei tempi dell'arte greca con molta riserva e finezza di senso estetico, in guisa che nè per le proporzioni, nè per la perfezione del lavoro, nè per la collocazione facessero disparire l' interesse per la figura principale; quando l'arte cominciò a decadere, come quando sorse, richiamando troppo la cura e lo studio dell' artista, accumulandoli e facendoli troppo rilevare, perderono la loro vera destinazione, divennero altrettanti geroglifici. Era l'allegorismo che si sostituiva in tutta la sua forza al simbolismo moderato e secondario, come la maniera si andava sostituendo al vero magistero dell'arte, la speculazione religiosofi-

losofica alla semplice e poetica mitologia dell'epoca fiorente della Grecia.

Come è chiaro, gli attributi e i simboli stando da sè soli, non accompagnati da altre qualità caratteristiche, non avrebbero un gran valore per l'interpretazione monumentale; sarebbero come altrettanti ornamenti, che valgono a rendere talvolta bella un'opera d'arte, ma nulla aggiungono a determinare il pensiero che essa rappresenta. Bisogna dunque, che essi nascano quasi naturalmente come un germoglio dall'indole stessa del concetto mitologico e che perciò sieno in un'intima relazione, formino un solo sistema con altre categorie di forme artistiche, le quali si possono ridurre a tre, ai così detti motivi, al tipo della figura e alle vesti o altri ornamenti. Quanto ai motivi essi sono di gran peso per la spiegazione dei monumenti, non perchè forse i Greci abbiano dato sempre gli stessi a certe determinate scene e persone mitologiche, ma piuttosto perchè rappresentano costantemente uno stadio determinato dell'animo, che si ripete in diversi miti. Fra essi gli archeologi distinguono innanzi tutto i movimenti proprii, inerenti ad un'azione e dipendenti dall'intima natura della figura, tali che si potrebbero per questo dire anche attributivi. Certo le situazioni e i rapporti in cui l'artista può mettere una divinità, un eroe sono varii e quindi diverso è il loro movimento; nondimeno, data

una situazione, questo non varia. Il correre, il riposarsi, il toccare della lira, l'uscire dal bagno, il sedere sopra un delfino, ovvero in trono, il correre sopra un carro tratto da dragoni, il gesto ordinario di chi parla son movimenti, che congiunti con altri caratteri in certe rappresentazioni fanno facilmente ravvisare un Mercurio, un Apollo, una Venere, un Nettuno, un Giove, una Cerere, un oratore. Ei v'ha, inoltre, dei movimenti, in cui si manifesta la varietà e il ritmo della vita corporea, che non nascono tanto dall'essenza stessa della persona, quanto da una abitudine, come sarebbe la danza nelle Baccanti, la musica e il coro nelle Muse, il saltare o giuocare nei Satiri, il lottare negli atleti e così via di seguito. Finalmente di quelli, in cui si vede il predominio d'un affetto determinato, sia questo entusiastico o reprimente, gioviale o doloroso, insomma tutta la scala della gioia bacchica, il dolore del Laocoonte, lo strazio del gladiatore morente, dell'Amazzone ferita, la furia dei Centauri, il disperarsi della Niobe, l'entusiasmo delle Menadi. A questi diversi generali movimenti corrispondono poi quelli speciali delle varie parti del corpo. Così in Giove e Giunone il capo, per lo più, ha una posa orizzontale e lo sguardo è sempre diritto, mentre in Minerva è inclinato, nella Psiche ancora più, in Apollo è rialzato, rivolgentesi ora da un lato, ora da un altro e sempre guardando lontano, nella Niobe abbassato.

Così la mano in segno di riposo si appoggia al lato o alle spalle in Ercole, Mercurio, Meleagro; sopra una roccia, come indizio di sicurezza, in Nettuno; sul capo in segno di riposo nell'Apollo. E così passando al movimento di tutto il corpo, quanta varietà non si scorge dal placido giacere delle divinità acquatiche al sollevarsi di Gea, dall'inginocchiarsi di Latona al muoversi con grazia di Venere, dal posare dominatore di Giove e Giunone, al comodo sdraiarsi di Bacco, dall'avvanzarsi celere delle Grazie, all'incedere risoluto delle Amazzoni.

Guardando qualunque figura greca, scolpita, dipinta, incisa o graffita, appartenente a qualsivoglia epoca dell'arte, chi è, che per poco sia abituato ad incontrarsi in monumenti antichi, non iscorge un insieme di forme caratteristiche nel capo congiunto ad una espressione generale del volto, un tipo infine che sotto la più grande varietà di rappresentazioni si conserva sempre lo stesso? Se non avessimo tante volte inteso a parlare del profilo greco, se non ne fosse rimasta impressa nella mente intera l'immagine, non avremmo che a rivolgerci a non pochi monumenti di queste sale per vedere come, sopratutto nella plastica, quel tipo si rivela complessivamente nello svolgersi colla maggiore semplicità dei contorni, in quell'aria nobile, naturale e a un tempo maestosa, e, particolarmente poi, in quella linea della fronte e del naso insensibilmente incurvata, non interrotta,

quasi perpendicolare; in quel forte ritrarsi della superficie, che dal mento continuando per tutta la guancia si prolunga in una semplice e dolce rotondità; nella fronte piuttosto breve, nel leggiero inarcarsi delle sopracciglia, nel dorso piatto e piut- tosto forte del naso, negli occhi infossati, nella brevità delle labbra superiori, nel grazioso aprirsi della bocca e nel mento dalle linee rotonde. I moderni si son fatti a studiare questo profilo ripieno di tanta bellezza ed attrattiva, e altri considerandolo dal lato unicamente naturale, lo ha spiegato come un carattere proprio della razza ellenica, altri invece come un prodotto affatto artistico, mentre senza dubbio bisogna vedervi insieme e un fondamento nazionale e un'opera dell'arte, la quale modificando e perfezionando le linee come erano nella natura, le accomodava ad esprimere quella sua tendenza alla naturalezza e alla nobiltà.

Ad ogni modo, accanto a questa unità di linee e di espressione, si manifesta la più grande varietà; accanto a questo tipo generale, si vedono altrettanti tipi speciali, per quante sono le divinità e gli eroi della Grecia; che anzi questi tipi, cangiando il concetto, la situazione, l'età, l'azione di quelli, anch'essi acquistano delle modificazioni finissime, quasi insensibili all'occhio che non vi sia costantemente abituato. Oggi la storia dell'arte va ancora più oltre. Studiando il tipo della medesima divinità nelle varie epoche e nelle diverse scuole

artistiche, vi scorge dei caratteri ancora più distinti, in guisa che si perviene a stabilire una perfetta scala, sulla quale poi fonda i criterii più certi per giudicare e dello stile e delle rappresentazioni stesse. Immaginate, per non darvi che un'esempio fra tanti, che ad un archeologo fossero presentate due statue virili, amendue sfornite d'ogni sorta di attributi o di simboli, ma di cui l'una avesse una espressione grave e maestosa, severa senza essere fiera, i capelli lunghi, ricciuti e scendenti copiosi sulla fronte, la barba parimenti lunga, cadente in due liste sul petto, la fronte superiormente spianata e chiara, giù rugosa, gli occhi tondi, aperti e infossati, le labbra sottili, il petto largo, una muscolatura forte, ma non straordinariamente accentuata. E l'altra mostrasse la medesima gravità dell'aspetto, senza la serenità e la nobiltà del primo, la stessa superiorità della posa, senza l'aria dignitosamente dominatrice, la stessa severità dello sguardo, senza la dolcezza dell'altra; avesse relativamente piccolo il capo, folti, ricciuti e corti i capelli, rada la barba, piccoli gli occhi, sporgente molto la parte inferiore della fronte, grosse le labbra, corto e forte il collo, grosso il muscolo cervicale, larghi i femori, le spalle, le braccia, il petto e la schiena.

L'archeologo, senza durar molta fatica, ravviserebbe nel primo un Giove, nel secondo un Ercole. E se del primo egli avesse innanzi una serie di raffigura-

zioni diverse, come quella dell'Ara Capitolina, di Otricoli, di Pompei, del Palazzo Verospi, della base d'un candelabro nel Vaticano, del Museo Britannico in bronzo, egli non solamente vi riconoscerebbe sempre lo stesso Giove; ma dalla varietà del tipo inferirebbe una serie di conseguenze sull'origine, sulla rappresentazione, sullo stile di ciascuno di quei monumenti. Così, come il Giove e l'Ercole, ogni divinità, ogni eroe ebbe il suo tipo, il quale accompagnato da quel carattere comune a tutti del nobile, del sereno, del sublime, dava luogo a quella qualità sì propria dell'arte greca, l'ideale.

Uno degli elementi essenziali del tipo e quindi dell' interpretazione monumentale, sono i capelli, nei quali gli artisti greci posero ogni studio non solo per renderli una parte integrale della bellezza, ma per esprimere i diversi concetti e i diversi motivi morali delle loro figure. E anche qui v'ha una varietà grande rispetto al sesso, all'età, all'elemento in cui si muovono le diverse divinità, come rispetto allo stile, nell'arcaico essendo disposti schematicamente e inanellati intorno al volto, nel progredito essendo trattati più liberamente. Lunghi e ricciuti in generale, come son descritti gli Achei, essi diventan corti e poco inanellati negli efebi e negli atleti, più folti e ricciuti nelle figure virili e vigorose, lunghi e scendenti a ciocche sulle guance nelle figure d'un carattere mite e gentile; quindi

scriminati e a grandi masse scendenti dietro le orecchie nella Giunone, a treccia copiosa nella Minerva, legati sulla fronte e dietro ripiegati nella Venere e nella Diana, ondeggianti e sciolti in Bacco e nei suoi seguaci, spesso legati a ciuffo rilevantesi sulla fronte e poi cadenti a guisa d'onde sulle spalle, come in Apollo e in generale in quelle divinità, in cui l'entusiasmo e l'orgoglio sono l'elemento caratteristico.

Con queste brevi ed incompiute osservazioni non è a credere ch'io abbia inteso di esaurire tutti gli elementi, di cui va fornita la critica archeologica; nè tanto meno che abbia avuta la pretensione di presentarvi tutta quanta la serie di norme e di criterii per procedere securi nelle dichiarazione di monumenti figurati. Moltissime altre cose io so che dovrei ancora aggiungere a queste; dovrei parlarvi ancora lungamente e del variare di quei criterii, secondo le varie scuole artistiche, e singolarmente di altri affatto speciali per discernere le rappresentazioni non d'una sola figura, ma di più insieme, come quelle che si osservano sopratutto nei dipinti e sui vasi. Ma, dovendo qui occuparci d'un monumento, il cui soggetto è abbastanza malagevole a determinarsi con certezza, intrattenendomi così in sulle generali su quei criterii, ho voluto, prima dimostrarlo col fatto, farvi osservare quasi da lontano la via, in cui bisogna mettersi in casi simili al no-

stro per pervenire a qualche probabile risultato. Così, io spero, voi mi seguirete con maggiore attenzione in questa difficile disamina, e, quando alla fine udrete che la mia opinione intorno ad essa, non solo non sarà una scoperta, ma non uscirà neppure dai limiti della congettura, certamente non ne sarete scandalizzati. Imperocchè son certo che le cose dette di sopra, per quanto scarse, verranno a mostrarvi almeno quanto riservati bisogna procedere in cosiffatte ricerche. Il voler essere ad ogni costo originali nel dare una spiegazione, come il volere ad ogni costo spiegare un monumento inesplicabile e talvolta a quella sostituire una ipotesi, sono due pericoli che bisogna cansare in ogni disciplina, ma viemaggiormente nella nostra. Sovente, in questo campo, la nostra maniera individuale di vedere certe cose e certe quistioni ci fa giudicarle poco esattamente. Spessissimo l'accrescersi ogni giorno del nuovo materiale monumentale, ci obbliga ad emendare molti errori, che noi eravamo innanzi tentati a stimare peregrine invenzioni. Nel secolo passato gli antiquarii non intesero sempre questa virtù della riserva, e molte loro opinioni sostenute con grande erudizione e con immodesta pretensione, caddero dopo poco agli attacchi d'una critica più severa ed illuminata. Oggi, poco a poco, essa comincia ad essere intesa e praticata, e sono lieto di potervene dare un esempio io medesimo

nella illustrazione di questo bellissimo frammento della scultura greca.

II

Credono alcuni che il cattivo vezzo di restaurare ogni sorta di monumenti, i quali dall'antichità ci pervengono più o meno malconci, e vieppiù, che i cattivi e malintesi restauri sieno propri dei giorni nostri e dipendano da una ignoranza che essi addimandano barbara. Secondo costoro l'opera antica, sopratutto se artistica, bisogna che si conservi come cosa sacra, che si lasci stare com'ella è, e il porvi mano per accomodarla, per supplirla, per discoprirne la bellezza nascosa da tutto ciò che le si è aggiunto di poi, è in ogni caso ugualmente un recar offesa all'arte e alla scienza. Benchè io non m'associ assolutamente a tutte le conseguenze e a tutte le applicazioni che si fanno di questo criterio, pure confesso con franchezza che, in generale, anch'io vorrei che i monumenti fossero toccati il meno possibile dalla mano moderna. E per indicare un punto, su cui m'allontano da questi scrupolosi guardiani dell'antico, noterò che quel vezzo del voler sempre e tutto restaurare rimonta a tempi assai più lontani che non sieno i nostri, e che per ciò se in noi talvolta v'è una colpa, è di non sapere abbandonare la tradizione d'un uso, che può solo essere

giustificato se si considerino certe speciali condizioni d'un epoca.

Quando, infatti, in una età vergine ancora e nello stesso tempo entusiastica per l'arte, dalle ceneri e dalle macerie d'un mondo rovinato ri sorgevano le più belle produzioni del genio artistico della Grecia; quando il sentimento estetico, predominando lo scientifico, aveva innalzati a scuola e modello della nuova coltura quella dei popoli classici, era naturale che allora, come negli scritti greci e latini s'andava ricercando e facendo rilevare ogni grazia, ogni venustà di pensiero e di forma, così pure nelle opere artistiche s'adoperasse ogni mezzo per restituire nella loro integrità le forme primitive. Una statua mutilata o incrostata, un gruppo privato d'uno de' suoi membri, un dipinto macchiato in alcuna parte era qualche cosa che rintuzzava a quel sentimento, da cui eran tutti invasi, artisti e amatori delle arti. Il restauro perciò, inteso nel senso più ampio, siccome restituzione completa del monumento, era un mezzo necessario, un bisogno dell'arte moderna che s'andava facendo sull''antica. Ritoccare e appianare una superficie rosa o forata, anche a costo di distruggerne i contorni; pulire e rendere splendente una materia qualunque, non badando nè al tono del colorito, nè alla linea originaria, nè spesso alla conservazione medesima di quella materia; appiccare ad un tronco una testa, o un braccio, o una gamba, o anche una figura

intiera, senza considerare il brutto disaccordo che ne nasceva e seguendo una mera e infondata congettura di qualche archeologo; furon questi i tristi effetti di quel criterio, che cominciato col nostro risorgimento, s'è venuto più o meno continuando fino a noi. Il restauro fatto dall'artista più perfetto e anche indovinato nel supplemento, è indubitato che artisticamente snatura ed altera il carattere e la purità della forma originaria; l'occhio perito, passando dall'antico al nuovo, scorge incontanente la diversità, e il senso artistico ne resta profondamente turbato. Il volgo potrà applaudire alla diligenza e forse anco all'ingegno del restauratore; ma l'artista che non vuol esser distratto nella contemplazione di quelle linee e di quel movimento, che nella sua fantasia vede uscire intero, col concetto, dalle mani dell'autore, maledirà a quella profanazione. E l'archeologo poi, come potrà egli più andar ritessendo la storia e l'interpretazione del monumento, se alla sua osservazione vengon sottratti tutti i mezzi per addentrare nelle sue qualità stilistiche e di composizione; se la ricomposizione che egli fa nella sua mente è turbata continuamente dalla nuova aggiunzione; se insomma l'opera non ispira più quell'aria, che nella stessa antichità suol essere tanto diversa nelle varie epoche artistiche? Al nuovo indirizzo dunque preso da queste discipline, che si compendia nel principio —

studiare l'antico per l'antico — bisogna che corrisponda il fatto — che l'antico si conservi il più che si possa antico.

Con questo, come vedete, non si nega assolutamente la necessità, che talvolta vi può essere di restauri, ma soltanto se ne circoscrive e la ragione e il modo, cioè che sien fatti quando senza di essi l'opera perirebbe e sien fatti in guisa che la conservazione del carattere antico non vi scapiti. Io non avrei fatta questa digressione se questo frammento, più che porgermene l'opportunità, non me ne avesse anzi imposto l'obbligo. Imperocchè le difficoltà sorte per dare una esatta spiegazione del suo soggetto si debbono in gran parte ad alcuni restauri, che gli sono stati senza dubbio di maggior nocumento della stessa rovina patita sotto l'urto e il peso di quelle grandi masse scrollate dall'Anfiteatro di Capua, fra le cui macerie fu rinvenuto verso la metà del secolo passato [5]. Che anzi esaminata attentamente ogni parte, sembra certo che due volte ne sia stato tentato e apparecchiato un completo restauro, e due volte il caso o la imperizia o l'arditezza stessa dell'impresa ne abbia impedita l'esecuzione. Collocata questa statua molto probabilmente insieme ad altre come decorazione nei vani archeggiati del secondo e terzo ordine, in cui era diviso quel magnifico edificio, essa dovè essere spezzata, quando quello per effetto di terremoto o di altro evento ebbe molto a soffrire

nella stessa antichità. Allora, rimasto un torso come oggi si vede, si dovè avere l'intenzione di supplirvi le parti mancanti, e la superficie levigata del capo, propria per riceverne il vertice andato via, quella delle braccia, della spalla destra e forse anche della schiena, come pure alcuni perforamenti sono tracce abbastanza manifeste del lavoro di ricomposizione già cominciato in epoca assai remota. Non è improbabile, del resto, che queste commessure accennino a restauri già eseguiti, sicchè per una seconda caduta si doverono distaccare appunto le stesse parti aggiunte. Forse non sarà anche troppa ardita la congettura, che questo sia avvenuto all'epoca di Adriano, il quale, siccome si raccoglie da una iscrizione ritrovata nel 1726 presso la porta meridionale dell'Anfiteatro, prese a restituirlo in molte parti pei danni che non sappiamo da quale avvenimento siano stati prodotti [6]. Ad ogni modo, come nell'età di mezzo più volte soggiacque ora ad incendio, ed ora ad espugnazione, talchè delle molte statue, dei busti e degli altri ornamenti di scultura a noi non pervennero che pochi avanzi, fra cui le due statue dell'Adone e della Venere [7]; così potrebb'essere che appunto in uno di quei casi questo monumento sia stato di nuovo rovinato e la seconda volta ritoccato. Questa seconda mano, però, che potrebbe appartenere anche al secolo scorso, fu meno pietosa e savia della prima. Invece di mettere dei semplici tasselli alle rotture

del torso e del paludamento, si credè più commodo di abbassare le pieghe e di appianare le scabrosità collo scalpello; di modo che, tranne il capo che per ventura avea meno sofferto, il rimanente e soprattutto l'anca destra e la mammella destra vennero appianate in guisa da distruggere non solo la morbidezza del lavoro, ma le stesse forme naturali ed originarie. Conservandosi l'antico tartaro in tutta la maschera e nei capelli, e nelle altre parti del corpo non rimanendone più alcun vestigio, è questa una pruova del mal eseguito ristauro, non potendosi attribuire ad imperfezione tecnica dell'autore quei diffetti, che fan contrasto colla squisitezza generale del lavoro[8].

Il primo pensiero che si fa innanzi alla mente di chi voglia divinare il soggetto di questo marmo, è che esso rappresenti probabilmente una Venere. Non volendo uscire, come a noi pare che non si debba, dalla sfera della mitologia, nessun'altra divinità porge, infatti, maggiori dati di analogia con questa figura. A prima giunta considerando la giovinezza dell'aspetto, la vaghezza delle forme, la quasi nudità del corpo, in certa guisa le linee del volto e la vita e l'espressione che vi traspariscono, ognuno non sa staccarsi da quel pensiero. Il quale acquista sempre maggior forza nella nostra fantasia, quando meditando sempre più su quei caratteri, ogni altra spiegazione nel campo pu-

ramente ideale e mitologico apparisce, per lo meno, altrettanto verisimile quanto quella. V'è stato quindi chi, volendo essere più cauto, ha appena manifestata questa congettura, altri che l'ha invece sostenuta come la sola plausibile, aggiungendo che sia una Venere, la quale uscita forse dal bagno, colla mano sinistra alzata prenda l'abito e colla destra faccia qualche cosa ad uno dei piedi, che dovè avere alquanto più elevato dell'altro [9]. A noi però, studiando accuratamente il tipo della nostra statua e richiamandoci alla memoria quello appunto della Venere, non pare che nel fatto vi sia tutta quella analogia, e se pure facesse difetto altra interpetrazione più conveniente di questa, non esiteremmo a rigettarla. Quella comparazione, certo, non può esser fatta colla Venere com'era rappresentata nell'epoca antichissima dell'arte anteriore a Fidia, in cui il suo tipo si può dire che non ancora era determinato, e solamente dai simboli della natura fertile e lussureggiante, dal sedere in trono in atto di imperare e altre simili circostanze la facevano appena distinguere dalle altre divinità femminee. Essa sarebbe solo possibile con la Venere delle due grandi scuole della plastica greca, quella di Fidia e la nuova attica, nelle quali veramente si formò e si svolse quel tipo, che in fondo si conservò sempre il medesimo nelle stesse loro diramazioni. La Venere dell'arte classica e del risorgimento o che essa sia perfettamente nuda o in

parte, o che venga concepita come la dea dell'amore casto e coniugale, ovvero come quella della voluttà e del piacere sensuale, o che essa dalla vigoria delle membra spiri alterezza e vittoria, ovvero dalla loro morbidezza e leggiadria come dal motivo speciale del bagno il calmo dell'ebrezza sensibile; essa è sempre una donna più che una fanciulla, donna più che la stessa Minerva e Diana. Le sue forme ripiene e quasi matronali, il suo volto rotondo e grazioso, gli occhi languidi e con un sorriso pieno d'amore e di voluttà, i capelli acconciati sempre con molto studio, tutto rivela nella sua figura da una parte la bellezza femminea non più nello stadio della fanciullezza e della verginità, e dall'altra quella gioia ineffabile della vita, quella coscienza serena, paga e nello stesso tempo spensierata, che nasce dall'abbandono stesso al piacere. Ora tutti questi caratteri specifici mancano interamente nel nostro torso, anzi si può dire che esso presenti appunto i loro contrapposti. Sopratutto poi v'è una circostanza, che più d'ogni altra rende impossibile quella congettura, ed è l'aria eminentemente malinconica e mesta, che domina tutta l'espressione del volto e che invano si potrebbe dimostrare in qualunque altra rappresentazione della Venere, come quella che sarebbe perfettamente contraria alla sua natura. Tanto meno, del resto, vi si potrebbe scorgere questa dea uscita dal bagno, in atto di pigliare con una mano la veste [10], non cor-

rispondendo a questo atteggiamento quello del corpo e specialmente del capo inclinato più per sentimento di mestizia e quasi di dolore, che per rendere più agevole il movimento del braccio.

Queste e altre simili ragioni hanno dovuto certamente indurre altri archeologi ad abbandonare cosiffatta congettura e a ricorrere ad altre, le quali per vero anch'esse non reggono alla critica severa e fondata. Così, benchè espressa in una maniera molto incerta e senza altra dimostrazione, non potrebbe accettarsi l'opinione dell'illustre Welcker, il quale suppone che potrebbe essere una delle tante figure tragiche, di cui l'arte greca ci lasciò non poche rappresentazioni [11]. Imperocchè l'idealità del tipo, che egli stesso con altri ancora vi riconosce manifestato in un modo mirabile e come suol riscontrarsi in poche altre opere di scalpello greco, non lascia alcun dubbio sulla fallacia di questa congettura. Esclusa anche questa possibile spiegazione, il pensiero ricorre facilmente ad Eos, a Nice o alla stessa Leda [12]; ma esso ne è immediatamente distolto, quando si considera che per un'Eos la figura è troppo giovane, e per una Nice o Leda la sua espressione è troppo dignitosa, seria, riflessiva e sentimentale. La inclinazione del capo e tutta la disposizione delle pieghe rendendo indubitato che essa dovè essere in piedi, resta ancora meno probabile che sia stata ancora un Leda coricata, come a taluno è parso.

Dinanzi a tanta incertezza nascente dalla ruina del monumento, dal difetto di qualsiasi attributo e di una determinata azione, ei non rimane che ritornare ad una antica spiegazione, la quale prima emessa senza addurne molte prove e poi rigettata, oggi finalmente, dopo novelle ricerche e comparazioni monumentali, se non si può dire essere generalmente accettata da tutti, è senza dubbio quella che merita maggiore credibilità e favore. Secondo questa, esso rappresenterebbe una *Psiche*, e dovrebbe immaginarsi essere stato più che una statua un gruppo, essendo molto probabile che il momento artistico sia stato una di quelle scene, in cui Psiche è tormentata da Amore [13]. Se si eccettuano alcuni bassirilievi per lo più di sarcofagi, sarebbe questa forse la sola e certamente la più bella opera statuaria dell'epoca classica dell'arte, in cui si vedrebbe trattato questo argomento, il quale d'ordinario non si rinviene che nei dipinti vasculari e sulle gemme [14]. Oltre dunque alla grande importanza del monumento, abbiamo ancora quest'altra ragione per intrattenerci ad esaminare largamente questa opinione, tanto più che non tutti gli argomenti atti a confermarla ci sembra che sieno stati finora trattati.

Appena abbiamo mestieri di richiamare alla nostra memoria la bellissima favola di Amore e Psiche, che nell'antichità fu tanto popolare e di cui

specialmente Apuleio ci ha tramandato un racconto così vivace e commovente [15]. Le sue scene e i suoi momenti, ripieni di tanto plasticismo e tanta vita, vivono ancora freschi nella nostra fantasia. Essa ci conserva, dopo quella lettura che abbiamo fatta nei nostri verdi anni, vivissima l'immagine di quella leggiadra figliuola di un re, la quale, per esser troppo bella, trasse su di sè la gelosia non solo delle maggiori sue sorelle, ma della stessa Venere, a cui ognuno agguagliandola, non osava accostarsi a lei siccome ad essere divino. Amore inviato dall'adirata Dea a far vendetta della bella Psiche, ne resta preso, e allora un oracolo impone al padre di lei di condurla su d'una roccia, dove il fato la condannava ad esser preda di un terribile mostro. Accompagnata da un mesto e funereo corteo, mentre l'infelice disperata tenta di precipitarsi da una rupe, un lieve zefiro la solleva dolcemente e giù in una valle la fa ritrovare in un magnifico palagio incantato, dove ogni notte Amore invaghito va a baciarla. Ma la solitudine del giorno non fa gustarle tutta quanta la ineffabile felicità delle tenebre, ed allora essa implora e ottiene dall'amante che le sorelle possano visitarla. Psiche, immersa nella voluttà fra le braccia di Amore, sino allora non l'aveva mai guardato in viso, nè sapeva chi egli si fosse; anzi egli stesso le aveva proibito di indagarlo. Di questa ignoranza s'avvedono le invide sorelle, ed

ella buona ed ingenua, prestando orecchio alle loro parole: l'amante suo essere un serpente e doverlo uccidere per salvarsi, si fa una notte a scoprire le forme di lui, si accorge che è Amore splendente di tutta la sua bellezza, e, risvegliato che egli è, se lo vede fuggire per sempre dal suo fianco. Abbandonata, senza speranza di riaverlo, si getta la misera nel fiume, ma le acque compassionevoli la riconducono sulla riva, dove il Dio Pane si sforza di confortarla. Cominciano da quel momento per Psiche novelli guai e tormenti. Invano invocata protezione presso Cerere e Giunone, disperata si pone in balla dell'inesorabile persecutrice, la quale per mezzo delle sue ancelle le fa soffrire ogni sorta di affanno e di castigo. Ora le si impone di separare gli uni dagli altri, nel più breve tempo possibile, semi di differenti specie; ora di raccogliere fiocchi di lana da pecore furibonde; ora di attingere acqua dallo Stige; e una invisibile, benefica forza la guida e la fa uscire vittoriosa da tante dure prove. Un'ultima di queste doveva però esserle fatale. Quando, infatti, le si comanda di scendere nell'inferno e di prendere da Persefone un bussolo ripieno di unguento della bellezza, ella sorretta sempre dai consigli di quella potenza misteriosa, vince tutti gli ostacoli ed i pericoli del tenebroso viaggio. Ma ritornata su e vinta dalla curiosità di sapere che vi fosse dentro, il vapore che ne emana la fa cadere in un sonno mor-

tale. Senonchè Amore la risveglia, implora per lei da Giove la immortalità, e il padre degli Dei la rende per sempre compagna di lei nell'Olimpo.

Noi non ci fermeremo alle disquisizioni fatte dai filologi intorno al quisito, se Apuleio sia stato preceduto da altri ancora nel riferire questa favola, come intorno all'altro più importante, se il fondo della medesima sia esistito già nei misteri d'Amore celebrati a Tespia, e quindi se Apuleio sia stato il primo a tesserne un racconto così largo, intrecciato e colorito da tante tinte di particolari, di sentimento e d'interesse. Questo pare oramai indubitato, che nelle opere d'arte certamente anteriori ad Apuleio e rappresentanti Amore e Psiche, non si osserva alcuno dei tanti motivi da lui trattati, come la sua relazione colle sorelle, la dimora nel palazzo incantato, i suoi tormenti, la sua glorificazione; ma invece occorrono diverse scene relative ai piccoli tormenti che le infligge Amore, con cui è sempre insieme [16]. Questa favola adunque, per opera di Apuleio o forse anche di altri prima di lui, non fu che una elaborazione libera, posteriore, quasi novellistica d'un momento del mito di Venere e di Amore, momento che è tanto antico quanto questo mito medesimo, e la cui essenza consiste nell'intima e allegorica relazione fra Amore e Psiche. Come intorno a Venere, anzi dalla sua stessa persona si svolge una serie di esseri che sono la personificazione di certe sue

relazioni e qualità, fra cui Amore stesso, le Grazie, le Ore; così parimenti da Amore nascono altre emanazioni mitologiche, che anch'esse rappresentano un lato caratteristico della sua natura. Da lui, che in origine è l'istinto primitivo naturale, fecondatore dei campi, dei greggi e degli uomini, e poi diviene il Dio che infonde entusiasmo per la lotta, che muove gli uomini all'indipendenza e alla unione, e infine accende i sensi alla congiunzione sessuale; da lui la fantasia creatrice separa quasi un Amore che desidera e ne fa un Pothos, un Amore che vince il desiderio e ne fa un Himeros, un Amore che è soddisfatto nelle sue voglie e ne fa un Hymenæos. Ma essa va ancora più oltre in questo processo: divide da Amore l'anima, che esso invade, riempie di sè e domina, e di quest'anima fa un altro essere, che è appunto Psiche, la quale eternamente legata a lui è in balìa de' suoi capricci, de' suoi dispetti, delle sue carezze e delle sue pene [17].

Egli è appunto questo intimo rapporto di questi due esseri fantastici e allegorici, che l'arte figurata fin da tempi antichissimi imprese a trattare, dando a Psiche ora le forme di una piccola figura alata, ora di una farfalla e ora d'una vaga donzella fornita d'ali, siccome ad Amore, leggiadro fanciullo, dava l'arco, la lira e la face. Bassirilievi, gruppi, dipinti murali e vasculari, gemme e ogni altro lavoro artistico sono ripieni di fantastiche e talvolta

bellissime scene, in cui sotto l'allegoria della Psiche si rappresenta l'anima umana in tutti i suoi stadi, quando è presa dall'amore. Talvolta le scene sono più complicate e v'entrano altre divinità, come Venere, e a preferenza eroi; talvolta vi si innestano scene della storia leggendaria, ovvero anche della vita comune, specialmente quelle relative alla morte, nelle quali il passaggio dell'anima dall'una vita all'altra è raffigurato da una Psiche in forma di farfalla o di giovane alata [18].

Ritornando ora al nostro monumento, osserviamo innanzi tutto che quando l'arte volle imprendere a ritrarre l'anima sotto forme umane, essa si trovava dinanzi al più difficile problema che mai si abbia avuto. Imperocchè non trattavasi di rappresentare solamente un concetto mitologico, a cui era possibile di dare un carattere ed una espressione determinata, con attributi o simboli che avessero reso più agevole la specificazione del medesimo; ma invece di dar forma ed espressione al concetto più indeterminato e più razionale, all'ideale per eccellenza. Ei non bastava perciò di scegliere il simbolo della farfalla o delle ali, come quello che più acconciamente esprime la natura propria dell'anima, e aggiungerlo alla figura umana. Bisognava che questa figura, nel suo tipo, avesse raccolto tutte quelle proprietà, che valevano maggiormente a spiritualizzare le forme della natura; bisognava, volendo

specialmente rappresentare quest'anima presa e dominata dall'amore, cogliere nella natura umana il momento più delicato, più sentimentale, più nobile, l'età più innocente, l'atteggiamento più puro, le fattezze più gentili e trasparenti, l'espressione più dignitosa e quasi celeste che era possibile. Ottenuto questo arduo fine, la creazione artistica sarebbe stata perfetta, non si sarebbe confusa con altre più o meno affini; il tipo solo di questa figura sarebbe bastato a mostrare che non s'avea a fare con una divinità, ma colla parte più elevata dell'uomo, col suo spirito.

Ora questo tipo appunto noi vediamo ritratto in questo marmo e, diciamolo senza esitazione, ritratto in guisa, che non si osserva in niun altro monumento più bello della fiorente arte della Grecia. Come l'anima è più facilmente e fortemente presa dall'amore nell'età giovanile, così la nostra figura rappresenta una donzella poco più dei tre lustri. Ma in quest'età l'anima è pura, innocente, ingenua, e il nostro tipo infatti, non confondendosi con quello di altra divinità femminea, in cui prevale sempre molto o la voluttà, o la gravità, o la leggerezza, spira un'aria di nobile contegno, di grazia, di semplicità e di una superiorità morale che lo rendono quasi unico nella storia dell'arte antica.

A confermare come proprio della Psiche questo tipo, torna di grande opportunità il compararlo con quello

che si osserva in alcune pietre incise, e specialmente con l'obsidiano nero con striscia bianca conservato nel museo di Berlino, e colla bellissima corniola che è nella raccolta dei cammei della Galleria degli Uffizi in Firenze [19]. In esse si vede un busto in profilo d'una giovane velata per metà il capo, la quale tutta intenta a guardare fiso innanzi a lei, piglia colla destra una farfalla. Tranne la disposizione dei capelli, che nella nostra statua mollemente passando per le tempie si rivolgono indietro, e nelle gemme invece sporgono innanzi a folti e piccoli ricciolini, e tranne la espressione che in queste è meno malinconica e pensierosa che nella nostra; del resto il profilo è di una somiglianza sorprendente, sopratutto nella corniola fiorentina. Le due leggiere differenze dei capelli e della espressione, del resto, sono conseguenza necessaria del differente motivo artistico. Il quale nella nostra essendo, come dimostreremo or ora, il tormento dell'anima per opera dell'amore, addimandava una disinvoltura maggiore nell'acconciatura e quell'aria profondamente afflitta; mentre nelle altre essendo probabilmente il contrario, cioè la Psiche che si compiace del suo signore e quasi si trastulla con lui, richiedeva minore serietà e maggiore ricercatezza, la quale è perfettamente raggiunta dal contrasto tra il velo e i ricci che sporgono fuori sulla fronte. Quando, come a noi pare

indubitato, dopo accurata osservazione si sia riconosciuta la grande attinenza che passa fra il tipo della nostra Psiche e quello delle due gemme, si intenderà quanto poco valore possa avere l'affermarsi che il tipo di queste ultime sia stato inventato proprio dall'artista che le incise; che esso non potè essere preso nè da una scultura, nè da un dipinto, e che *l'impressione incantevole di tenerezza e della sensitiva, per così dire, più spirituale, che spirano le delicate linee di questo profilo non puramente greco, sarebbe cosa quasi impossibile il raggiungerla collo scalpello, sarebbe cosa difficilissima pure nelle proporzioni più grandi d'un quadro.* [20] Certo, è incontrastato che ogni opera d'arte nasce quasi collo spazio in cui è circoscritta e che il bello atteggiamento della mano, come si vede nelle suddette gemme, eseguito in una statua o trapiantato in uno sfondo di forma quadrata, perderebbe molto della sua graziosa nobiltà. Ma se per molte opere artistiche si osserva sovente una riproduzione più o meno simile d'un medesimo originale, e se nelle stesse gemme rappresentanti la Psiche questo fatto è comunissimo; perchè non ammettere una relazione cosiffatta tra il tipo del nostro monumento e quello delle due gemme? Ad ogni modo, chiunque senza un principio preconcetto si fa a considerare attentamente l'espressione della nostra Psiche, che da tutti è stata sempre ammirata come la più nobile, gen-

tile e ideale, s'accorgerà che l'*incantevole tenerezza e sensitiva spirituale* non fu còmpito così arduo e impossibile per uno scalpello greco.

Fra gli archeologi, che più o meno di proposito si son fatti a discorrere di questo monumento, v'ha alcuni ai quali non è parso che esso rappresenti una Psiche, e sono appunto quelli che hanno posto innanzi le interpretazioni già di sopra combattute [21]. Il loro ragionamento è fondato sopratutto su questa osservazione: che per essere una Psiche dovrebbe necessariamente avere le ali, che queste manchino affatto, e che i fori che si vedono alle spalle, specialmente quello sulla scapula destra, non indichino l'esistenza delle ali soprapposte, ma piuttosto *della drapperia, che scendendo dall'omero sinistro copriva metà della schiena e non dava luogo all'esistenza dell'altra ala* [22]. Si potrebbe innanzi ogni altra cosa avvertire, che per quanto ordinario sia l'attributo delle ali nella Psiche, v'ha pure dei casi in cui ella è rappresentata senza, e in questi talvolta esse sono sostituite dal simbolo della farfalla, la quale suole occupare, come ogni simbolo, una parte secondaria nel lavoro d'arte. E se questa mancanza si osserva nei dipinti e nelle gemme, dove le ali presentano minore impaccio tecnico, bisogna supporre che più a ragione si manifesti nelle opere statuarie. Ma, benchè sia pur ristretto il numero delle figure femminee alate, e benchè, come ora si

trova questa statua, le ali non si vedano, nondimeno v'è molta ragione per credere che le abbia avute. Imperocchè, indubitatamente, quelle due commessure coi fori dietro le spalle bisogna immaginarle siccome o già praticate dall'autore stesso della statua, ovvero da colui che nell'antichità ne imprese il restauro. Se furono fatte dal primo, esse non poterono servire ad altro che a sostenere le ali soprapposte. Un tassello o riporto riguardante la drapperia scendente, sarebbe possibile se si trattasse d'una sola scapula forata; ma immaginare che l'uno o l'altro sia stato necessario anche sull'altra scapula e proprio nel medesimo luogo, ove avrebbe potuto esservi un'ala, è troppo significativo per essere un semplice caso. Nè il paludamento, scendendo dall'omero sinistro sulla schiena, avrebbe impedito che vi fosse stata un'ala sinistra, potendo quello immaginarsi molto naturalmente siccome diviso in due parti, fra le quali sporgeva appunto l'ala. Se poi si vuol anche ammettere che quelle commessure sieno state fatte dal restauratore, anche in questo caso bisogna supporre che abbiano avuto per iscopo l'aggiunzione delle ali, non essendo punto pensabile che esse sieno servite per un restauro qualunque della schiena [23].

Ma procediamo ancora più oltre e vediamo se dall'atteggiamento generale della figura si possano ricavare novelle ragioni per confermare la spie-

gazione della Psiche. Questo è per noi incontrastabile, come è parso anche ad altri osservatori, che qui non si tratti d'una semplice statua, sibbene di un gruppo; che accanto, e probabilmente verso il lato destro, bisogna supporre un'altra figura, la cui presenza non solo determina tutto il movimento del corpo, ma fissa specialmente lo sguardo e quindi è cagione dell'inclinazione del capo e di un raccoglimento tutto speciale dello spirito, che rivela un rapporto verso un obbietto od una persona in quella direzione. Ma v'è ancora più. Questo raccoglimento ha un colorito proprio; esso non si confonde nè con un sentimento di gioia, nè di stupefazione, nè di disprezzo, nè di disperazione, nè tanto meno di voluttà. Esso fa trasparire uno stadio dell'anima, in cui essa è presa da un dolore ma questo dolore non è straziante, sibbene calmo, più morale che fisico, quasi soave, da cui dipende appunto quell'aria triste e malinconica, che è la espressione d'uua sofferenza interna a noi non perfettamente uggiosa e discara. Ora queste due circostanze chiamano naturalmense alla nostra mente due fatti attestati da innumerevoli monumenti. Il primo, che la Psiche in tutte le opere d'arte a noi venute dall'antichità, non è mai rappresentata sola, ma in compagnia o solamente di un Amore ovvero anche di altre divinità, fra le quali però non manca mai, in una forma qualunque, un Amore.

Il secondo, che è il motivo più prediletto all'arte antica, era appunto il tormento, che in tante strane e spesso piacevoli guise, l'uno procacciava all'altra. Fra i diversi e più belli gruppi o frammenti pervenutici di questo genere, ricordiamo quello del Louvre. Psiche, tutta vestita s'inginocchia innanzi ad Amore e implorandolo poggia la destra sul petto e solleva il capo verso di lui; il quale tutto nudo sta tranquillo innanzi a lei e solo si compiace di rivolgerle alquanto lo sguardo [24]. Fra i dipinti poi è importantissimo quello pompeiano, parendo essere il più antico ove sia trattato questo argomento. Giovane, con ali di farfalla Psiche siede sopra una base quadrata, colle mani legate dietro, nudo il corpo, tranne le gambe che sono avvolte in un manto. I capelli disordinati, sparsi sulle spalle, sono circondati da un nastro e dietro annodati. Ella siede e guarda innanzi a sè addolorata, con uno sguardo immobile. Tre fanciulli alati o Amori le stanno intorno e la martoriano in diverse maniere. L'uno tracotante, colle gambe allargate sta innanzi a lei e colla destra le tiene sul petto una fiaccola che arde, mentre colla sinistra ne attizza un' altra battendola per terra. Un altro le vola di sopra e versa su di lei un liquido, che pare destinato non a spegnere la fiaccola ardente, ma invece a risollevare la tormentata per farle più soffrire i nuovi martiri. Il terzo montato di dietro sulla base, le tiene le

braccia per non farla sottrarre al martirio. Dietro di lui è una donna interamente vestita, con lunga e sparsa capigliatura, la quale aprendosi alquanto il manto, si guarda nel seno, rivelandosi con questo gesto una Nemesi. Dall'altro lato della scena, dietro una colonna, apparisce un'altra donna col capo velato e in mano un ventaglio, con cui nasconde la parte inferiore del volto e che non è chiaro chi sia [25]. Noi potremmo riferire ancora altre simili rappresentazioni, ma anche queste sole bastano per far sorgere spontaneo nell'animo di ognuno il pensiero, che innanzi a noi abbiamo un gruppo di una Psiche tormentata da un Amore, quantunque non si possa sapere quale sia stata propriamente l'azione di quest'ultimo.

Cosiffatta congettura sulla rappresentazione generale del marmo, viene poi bellamente confermata dalla comparazione con altri monumenti, i quali anzi dànno molto lume per supporre quale dovè essere il motivo in cui fu immaginata dall'artista la nostra figura. Nell'apparato archeologico del Gerhard, nel Museo di Berlino, vedonsi i disegni di alcune pietre incise, nelle quali apparisce una donna tutta ignuda, che è legata ad una colonna ovvero ad un albero; in alcune, dietro all'albero, si scorge una farfalla, e in una specialmente un fanciullo alato occupato a legarla di dietro. Notevole è che quest'ultima figura è anche essa fornita di ali. In tutte si osserva

lo stesso atteggiamento della testa inclinata a destra e la medesima espressione di tristezza nel viso. Inutile l'avvertire, che generalmente gli archeologi vedono in queste pietre il solito argomento della Psiche, per quanto sia stato facile di pensare ad una Venere Libitina. Ora un chiarissimo archeologo alemanno dei nostri giorni, il Kekulè, che ha avuto opportunità negli scorsi anni di vedere la nostra statua, s'è fatto con molto accorgimento a compararla con quelle gemme, e con una sobria trattazione ha concluso che, come in quelle, in questo torso bisogna parimente immaginare una Psiche colle mani legate in sul dorso [26]. Che ella, infatti, sia stata in piedi e non coricata, abbiamo già detto più innanzi. Nè è difficile immaginare che le mani abbiano dovuto essere legate dietro. Contro uno scultore alemanno, il Wolff, che sosteneva la mano sinistra diriggersi dallo stesso lato verso la spalla per alzare leggermente il manto, e l'altra stendersi verso il lato destro per riprendere sull'anca scoperta il manto cadente, giustamente riflette il Kekulè, che questo motivo, che sa di scoltura moderna, nè è per sè molto espressivo, nè spiega l'espressione della testa. Egli nota, inoltre, che la parte superiore del braccio sinistro, che potrebbe sviare l'occhio, è attaccata erroneamente forse dall'antico restauratore, e che l'omero e la parte sinistra del petto non lasciono dubbio, che questo braccio origina-

riamente non fosse rivolto indietro, essendo indubitato che il destro dovea avere questa medesima direzione. La contorsione e la sporgenza non naturale del corpo, e l'inclinazione del capo, che sono tanto simili alle rappresentazioni delle gemme, non potrebbero infine essere spiegate altrimenti, che come condizionate appunto dalla legatura delle braccia. Che se una seconda congettura potesse essere permessa, io crederei che probabilmente l'Amore tormentatore bisognerebbe immaginarlo di dietro, in atto di legare le braccia alla Psiche, tanto maggiormente che lo sguardo di lei più che essere rivolto innanzi, verso un oggetto, è fiso a terra, e l'espressione non è di chi guarda e quasi vuole intenerire colla propria pena chi ne è la cagione, ma piuttosto di chi quasi si rassegna al dolore e vi medita sopra.

III.

La rappresentazione o il soggetto artistico, lo stile o la tecnica sono, in generale, i due punti di vista più importanti, sotto i quali si può considerare ogni monumento figurato. Mercè l'uno bisogna entrare nel campo del mito o della leggenda, e talvolta è dato di poter consacrare nella storia monumentale della mitologia un nuovo concetto, un nuovo momento artistico. Mercè l'altro bisogna penetrare negli annali dell'arte, e non di rado è

concesso di poter aggiungere alle opere già note di tutta una scuola o anche d' un artista qualche lavoro rimasto oscuro ed inosservato. Ma non sempre, in ogni monumento, avviene che quei due lati sieno del pari di gran peso, e allora lo studio dell' archeologo dev' essere indirizzato specialmente a quello, pel quale il monumento ha pregio maggiore. Nella Diana che illustrammo altra volta, certo, più che la rappresentazione era lo stile arcaistico e la singolarità della policromia, che rendendo importante quella statua, doveano richiamare vieppiù la nostra attenzione. Altrettanto non potrebbe dirsi del torso che abbiamo innanzi. Le rappresentazioni della Psiche sola o insieme ad Amore sono abbastanza rare nella plastica antica, e se tale è veramente il soggetto di quello, non avremo fatto opera vana a fermarvici tanto sopra. Se per avventura si dimostrasse essere altro, non sarà stato inutile di avere esposte tutte le ragioni che criticamente possono essere addotte per confermare quella congettura. D'altra parte, il pregio artistico non è di minor portata; anzi crediamo che sia superiore al rappresentativo, talchè non sapremmo mettere fine a questa nostra illustrazione, senza farci ad indagare quale sia l'epoca e la scuola, a cui si possa attribuire. Le difficoltà in cui c'imbattemmo per determinare il soggetto, qui si ripetono nuovamente, e non poche dipendono dalla stessa cagione, lo stato mal con-

servato del monumento. Di qui una incertezza forse maggiore per istabilire quei due fatti, incertezza che naturalmente s' accresce, quando si voglia financo dire chi ne sia stato l'autore. Noi però non risteremo dinnanzi a questi ostacoli, tenteremo di avvicinarci quanto più è possibile alla storia, e se anche in quest'ultima parte non riusciremo a persuadere tutti della nostra opinione, avremo almeno mostrato per quale via ci siamo pervenuti.

In questo, come in altri simili casi, ciò che innanzi tutto giova grandemente a spianare la via alla ricerca storico-artistica, è il sapere con precisione quale sia il merito stilistico del lavoro, o altrimenti se esso debba ritenersi come opera originale e venuta fuori da una delle scuole classiche dell' arte greca, ovvero se sia una imitazione di quella, riprodotta nell' epoca della decadenza.

Ora ci bisogna premettere che sin da quando il nostro torso richiamò l'attenzione degli archeologi, questi generalmente, e per lungo tempo, hanno manifestata la più grande ammirazione per la bellezza, l'idealità, la profondità dell'espressione, la finezza tecnica, insomma per tutto ciò che concorre a collocare un'opera fra quelle di primo ordine, e niuno ha mai dubitato della sua originalità e della provenienza direttamente da una mano greca [17]. Si trassero a paragone le più belle produzioni venute fuori nei tempi fiorenti della Grecia, se ne nota-

rono dei punti di contatto e non si potè fare a meno di concludere, che qui la più perfetta imitazione della natura è talmente fusa colla bellezza ideale, che poche altre opere classiche possono starle a fronte. La mente sopraffatta da questa impressione ricorse spontaneamente a Prassitele, nel cui stile parve d'intravedere tutta la maniera onde è trattata la nostra Psiche, e, benchè senza alcuna larga dimostrazione, si attribuì a lui o alla sua scuola. Questa opinione durata per lungo tempo, senza essere nè combattuta, nè provata con maggiori argomenti, venne per la prima volta messa in dubbio dallo scultore Wolff, il quale avendo nel 1833 dappresso e coscienziosamente esaminato il monumento, nel *Bullettino archeologico* di quell'anno pubblicò le sue osservazioni. Avvertiamo che a lui principalmente si deve l'importante esame e la distinzione del doppio ordine di restauri, antico l'uno e moderno l'altro, di cui abbiamo innanzi tenuto parola. Egli, in generale, non ne disconosce i grandi pregi artistici, ma trova che questi si vedono anche in altre opere antiche, su cui non cade dubbio che sieno imitazione di altre classiche. E poi aggiunge: « Esaminando attentamente il detto monumento nelle parti che si sono conservate, conviene venire a due conclusioni: primo, che non sia un'opera originale di maestra mano; secondo, che sia stata ritoccata e guastata in gran parte da mo-

derno scalpello. Per giustificare la prima asserzione basta osservare minutamente e senza prevenzione tutti i particolari della esecuzione. Facilmente si riconoscerà allora nel modo in cui sono lavorati i capelli, le orecchie e tutta la maschera non essere questa produzione dei tempi classici dell'arte, mentre non vi scorgiamo nulla di quella fermezza di disegno unita ad una grande delicatezza, come ce ne mostrano i monumenti antichi con ragione riputati belli; anzi un lavoro indeciso ed incerto, che lo farebbe supporre tutto ritoccato da barbaro ristauratore, se l'esistenza del tartaro antico sulla maggior parte della superficie non provasse ad evidenza essere rimasto illeso dalla sua scoperta in poi almeno nelle parti di sopra accennate. Le tracce per altro di commessure antiche alle braccia, sul capo ed in vari altri luoghi, che devono far supporre un ristauro antico del monumento, fanno altresì *nascere il dubbio, che possa essere già stato ritoccato e guastato in tal occasione* [28] ». E più oltre, dopo avere accennato ai restauri antichi: « Rottura così generale era accompagnata certamente da *guasti essenziali nella superficie della figura, ed è ammissibile, che allora* (nell'antichità) *tali danni fossero stati riparati da mano imperita. Questa supposizione spiegherebbe allora il mal lavoro nei ritagli, qualora si volesse riconoscere in detto monumento un'opera originale dei tempi classici dell'arte presso i Greci* [29] ».

Abbiamo voluto riferire le stesse parole dello scultore alemanno, perchè ognuno veda quanta distanza vi corra tra le sue tecniche osservazioni e le conclusioni a cui ha creduto di poter venire. Queste ultime appariscono, per lo meno, affrettate e non hanno tutta quell'aria di forte convinzione e di certezza, che dovrebbero avere, quando si imprende a scrollare un giudizio sostenuto, come egli medesimo dice, da *esimî conoscitori*. Per sostenere che un'opera d'arte non sia originale, ognuno converrà che non basta l'affermare, che i grandi pregi che l'adornano sieno anche comuni alle migliori imitazioni. La copia si distingue sempre dall'originale per una certa disarmonia tra il concetto e la forma, tra l'insieme di questa e i suoi particolari, tra la imperfezione tecnica e l'idealità della espressione. Ora nella nostra figura non si scorge punto questo disaccordo, anzi quello che ammirano tutti e lo stesso Wolf, è appunto la bellezza e precisione delle proporzioni in armonia coll'aria nobile e grandiosa del tutto. Essa, inoltre, mostra quella libertà nella esecuzione e quella morbidezza di forme, che invano si cercherebbero nella migliore delle imitazioni. Sopratutto poi è notevole, come carattere speciale dell' originalità, l' espressione profondamento ideale di tutto il volto, che rivela siccome nati ad un sol parto il pensiero artistico e la veste scelta per ricoprirlo. In verità noi non vediamo l'*indecisione e*

l'*incertezza* nel modo come sono lavorati i capelli, le orecchie e tutta la maschera. Ci maravigliamo soltanto come queste pecche, che pel Wolff sarebbero il solo o più forte argomento contro l'originalità della statua, da lui stesso sieno dati come effetto probabile del ritocco antico; sicchè mentre egli cominciava per affermare non esser quella un'opera originale di maestra mano, finisce poi per ammettere la possibilità contraria, poggiandosi sulla giusta supposizione, che il cattivo lavoro nei *ritagli* dipenda dal cattivo restauro antico. Il Wolff quasi prevedendo questa contraddizione in cui egli cade, osserva che l'esistenza del tartaro antico sulla maggior parte della superficie e specialmente sulla maschera, mostra che questa parte non fu restaurata. Ma, egli avrebbe dovuto anche ricordare, che questo antico restauro ebbe luogo nel tempo dell'Impero e probabilmente, come dicemmo innanzi, quando sotto Adriano fu restaurato tutto l'Anfiteatro Campano; che per conseguenza da quell'epoca fino alla scoperta del monumento, questo sia pel tempo che rimase ancora in mostra, sia per quello che giacque sotto le rovine, potè riacquistare quel tartaro, che avea perduto sotto il ferro del restauratore antico. Ammesso dunque pure, ciò che non ci sembra esatto, il difetto della poca *fermezza del disegno unita ad una grande delicatezza*, esso si spiegherebbe molto più ragionevolmente come conseguenza del mal eseguito

ritocco, che di una imitazione imperfetta d'un'opera originale. Le conclusioni del Wolff non si riducono perciò ad altro, che ad avere elevato un dubbio sulla originalità della nostra statua, dubbio che si può facilmente elevare sopra molti lavori dell'antichità e che qui è assai più agevole di emettere, ma per questo tanto meno da accettare assolutamente, per lo stato rovinato del lavoro.

Incoraggiato da questo primo passo, taluno ha voluto ritrovare un'altra prova se non della non originalità, almeno del poco valore artistico, nella circostanza dell'essersi ritrovata in un luogo, ove pare che sia stata destinata come decorazione architettonica.[30] Di questa destinazione, certo, non si potrebbe dubitare, essendovi altre opere plastiche che vi furono anche poste allo stesso fine. Ma, chi oserebbe mai dire, che tutte le statue collocate dagli antichi come decorazioni architettoniche, sieno state necessariamente le peggiori produzioni, le più ordinarie copie di altre opere d'arte? Noi non abbiamo mestieri di ricordarci nuovamente qui, come in Grecia l'architettura era intimamente legata alle altre arti, le quali colle loro produzioni anzichè servire di mezzo allo scopo architettonico, ne costituivano quasi una parte integrale. Nè tanto meno crediamo necessario di richiamare alla memoria la descrizione dei grandi edificî pubblici della Grecia e di Roma, nei quali la scultura con-

correva colla pittura ad accrescerne la bellezza e la magnificenza. Quanto poi all'essersi ritrovata a Capua la nostra statua, non può questo essere una ragione per disconoscerne il pregio e l'origine greca, sapendo ognuno quanta copia di monumenti soleva venire dalla Grecia in Italia, specialmente fin da quando le armi romane oltre alla conquista, cominciarono a portare in quelle contrade anche la cupidigia e il commercio delle opere artistiche. Ad ogni modo, siccome osservava già il Millingen [81], le fiorenti e ricche città della Magna Grecia, come Metaponto, Crotone, Locri, Taranto eran troppo vicine per non supporre anche, che forse da una di esse abbia potuto più o meno direttamente provenire.

Quando, dunque, avuto riguardo alle tante rovine sofferte dal monumento, noi ce lo raffiguriamo per un istante nella nostra fantasia intero, come uscì dallo studio dell'artista; quando, senza farci dominare dal desiderio della novità, noi sappiamo lasciar vergini i nostri sensi alla impressione che esso fa su di loro, e impregiudicato il giudizio artistico che ne sorge; allora la somma idealità e la felice imitazione del vero, la grazia del movimento del capo, la delicatezza delle linee, la morbidezza delle forme, il sentimento che spira dal volto, tutto ci riconduce ai tempi dei grandi artisti della Grecia. Ma questo non basta. In qual'epoca determinata

bisogna collocarlo? Chi ne fu o ne potè essere con più probabilità l'autore?

A queste interrogazioni noi ci sforzeremo di rispondere più brevemente che sarà possibile, seguendo la sola via che si apre innanzi al critico, quando, come qui, circostanze e indizii certi mancano per dare una risposta netta e indiscutibile. La quale via consiste in ciò, che per mezzo d'esclusione, sia rispetto allo stile che rispetto alla tendenza ad un genere di soggetti piuttosto che ad un altro, nella caratteristica storica delle principali scuole si va indagando se vi sia qualche cosa che corrisponda ai caratteri del monumento da illustrare.

La plastica greca non in tutto il suo corso storico, ma nell'epoca non breve del suo sviluppo libero, fondato sullo studio della natura più che sulla tradizione immobile di una maniera antichissima, porge tre periodi distintissimi, a cui dànno una impronta speciale alcuni capi-scuola, benchè accanto ad essi e con loro medesimi l'arte pigli talvolta un indirizzo un po' diverso, donde scuole secondarie e quasi emanazioni delle principali. Come è risaputo, apre quest'epoca gloriosa Fidia coi suoi discepoli e contemporanei, come Alcamene, Agoracrito, Policleto, Mirone. Seguono ad essi Scopa e Prassitele, che per quanto diverso l'uno dall'altro, pure hanno i medesimi caratteri generali; e dopo

di loro varie scuole sorte in Grecia e Asia Minore, quando l'Impero d'Alessandro già cominciava a sfasciarsi. S'intenderà che noi non possiamo ora intrattenerci a dimostrare largamente l'indole speciale di ognuno di questi periodi e di questi artisti. Ma basta la più elementare conoscenza dei monumenti che appartengono ad essi e delle notizie che gli stessi antichi ci hanno lasciato sul loro indirizzo, per convincersi che la nostra Psiche non possa attribuirsi nè al primo di loro, nè tanto meno al terzo. Dove sarebbe, infatti, l'esagerato e lo studiato nelle forme, il passionato nel carattere, il grandioso nel concetto e nella rappresentazione, e in generale quell'assenza della grazia e della morbidezza, che tanto fanno distinguere le scuole del terzo periodo? E, d'altra parte, dove ritrovare in questo delicato e leggiero lavoro la gravità e la severità sublime del Fidia, il puro naturalismo di Policleto e Mirone, il realismo di Demetrio?

Non volendosi, nè potendosi perciò allontanare da quest'epoca classica dell'arte greca, naturalmente non resta che rivolgersi a quella scuola, che si disse la nuova attica per distinguerla dall'antica capitanata dal Fidia. Nè questa è soltanto una necessità nascente dal processo della esclusione che abbiamo seguìto. È anche un giudizio positivo, a cui si perviene quando si fa un paragone fra i caratteri specifici del nostro monumento con lo spirito

e la tendenza propria di quella scuola. Alla quale disamina si è maggiormente incoraggiati, non tanto perchè già molto tempo fa illustri archeologi, come il Millingen e il Gerhard, [32] hanno manifestata la medesima opinione; quanto perchè essa ci sembra essere stata poco giustamente rigettata, in quella guisa che, per altro, poco validamente fu sostenuta. Rappresentante principale di questa scuola è Prassitele, il celebre autore della Venere di Gnido, il quale ognun sa che fiorì verso la fine del regno di Alessandro, al cui tempo egli era ancora giovane. Ora, senza pretendere di voler trattare compiutamente di lui, ciò che è stato già fatto da chiarissimi storici della plastica greca [33], è innanzi tutto notevole pel nostro scopo questo, che egli preferì nelle sue produzioni singolarmente quei soggetti mitologici e quelle scene, nei quali più che le forti passioni, le grandi situazioni, si manifesta una disposizione, una intonazione calma, serena dell'anima umana. Quindi è che fra le sue opere non vediamo mai atleti, raramente degli eroi e personaggi storici, tranne Frine, e invece abbondano Apollo, Venere, Flora, Cerere, Persefone, Bacco, Amore e in genere esseri fantastici, che nel mito sono rappresentati come seguaci di quelle divinità, e nei quali perciò non prevale un concetto divino, sublime, ma più umano e terreno. Sopratutto sono a lui più familiari le rappresentazioni

delle donne e dei fanciulli, di Venere e di Amore, come quelle che erano più adatte a ricevere l'impronta della sua tendenza.

Questa predilezione del soggetto era sempre conseguenza immediata di un'altra più intima, la quale consisteva nel volere esprimere sempre un sentimento profondo dell'animo, e questo per lo più soleva avere il carattere della dolcezza, della malinconia, della calma. Quegli esseri, dunque, che per sesso, per età, per rapporti reciproci, come erano le baccanti, le matrone, gli amorini, le donzelle in genere, nei quali la vigoria del corpo e dello spirito non è giunta al suo apice, mentre in loro primeggia la leggiadria e la gaiezza dell'anima, dovevano essere da lui preferiti. È perciò reputato come caratteristico, che nelle stesse sue baccanti e nei suoi satiri si scorge un sentimento piuttosto nobile, delicato, gentile, laddove negli altri artisti s'incontra appunto il contrario. Quell'espressione riflessiva, mesta, seria che si osserva nella nostra Psiche, è ordinaria nelle sue figure muliebri, come nella stessa Cerere, nella matrona che piange e singolarmente nella Venere di Gnido, la quale dal volto, dal sorriso, dallo sguardo e da tutto l'atteggiamento della persona spira un'aria di modesta e pudica bellezza, come non si osserva in altre Veneri. Gli antichi stessi, che ebbero opportunità di vedere molte delle sue opere, le quali ora-

mai noi non conosciamo più che per qualche copia o per le notizie che essi ce ne tramandano, tutti concordamente rilevano questa particolarità del suo indirizzo. Così Diodoro [34] soleva dire, accennando ad essa, che Prassitele infondeva nel marmo maestrevolmente la sofferenza, l'affetto dell' anima (τὰ τῆς ψυχῆς πάθη) e intendendo con ciò più movimenti, che passione dell'anima, disposizioni morali che eccitano piacere nello spettatore e che son proprii a presentare il corpo umano nella sua grazia attraente. È per ciò che egli al bronzo soleva anche preferire il marmo e specialmente quello di Paro, in quanto esso colla sua trasparenza lascia meglio cogliere il movimento interno dell'anima nella morbidezza della superficie, nelle congiunzioni delicate degli arti e nelle ombre; è perciò che in lui si lodava grandemente la euritmia, cioè una giusta proporzione tra la leggerezza della materia e la sua consistenza. Mentre prima e dopo di lui gli artisti si studiavano di far rilevare la struttura delle ossa, il movimento dei muscoli, egli invece intese a dare maggiore appariscenza alla superficie del corpo. E così per dare anche maggior leggerezza a questo, in guisa che non distogliesse l'impressione dell'affetto che lo informa, andò ancora più oltre di Policleto; il quale come è noto introdusse l'uso di far poggiare le sue statue sopra un sol piede, ed egli tolse ad un intero lato del

corpo tutto il suo peso, sostituendovi un appoggio qualunque, che nella Venere è un'anfora, su cui, colla sinistra mano poggia un manto. Giustamente adunque, quando i moderni critici han voluto definire in una sola parola tutta la maniera di Prassitele, hanno detto che essa consiste nell'*individualismo*, cioè nel cogliere nell'individuo tale quale egli è il momento ideale della bellezza, fissando sopratutto il movimento morale dell'anima [35].

Ora tutti questi caratteri della scuola di Prassitele: soggetto, stile, tendenza speciale al sentimento delicato e semplice, senza fare un grande sforzo si possono ravvisare facilmente in questa statua. La nostra Psiche, rappresentazione per eccellenza all'anima umana, sarebbe così nello stesso tempo la sua creazione, nella quale egli vedeva personificato tutto lo spirito della sua arte, ed essa concorrerebbe potentemente colle altre sue opere a caratterizzare le condizioni sociali e morali della Grecia, sotto il cui influsso venne fuori e si formò il genio che la produsse. Imperciocchè la Grecia, e specialmente Atene, sede principale della sua operosità, sentiva proprio allora tutti gli effetti tristi, dissolventi e scoraggianti della lunga e disastrosa guerra del Peloponneso, come della orribile peste che, seguendola, valse ancora più a devastarla e abbatterla. Spenta la forte e grande generazione dei valorosi di Maratona; la democrazia

ordinata e prudente divenuta demagogia sfrenata e provocante odii, capricci, lotte e corruzione del popolo; dappertutto dominante il lusso più smodato, accanto alla più squallida miseria, la stupida superstizione allato al disprezzo di ogni sentimento religioso e morale; l'ellenismo nella politica e nella credenza, nella vita privata e nella sociale, in tutta la coltura caduto giù in Atene, incapace di risollevarsi in Sparta e Tebe, rimase lungo tempo sonnacchioso, finchè scosso e trasformato da Alessandro fu richiamato a vita nuova ma più breve. In queste condizioni, come la letteratura separandosi dalla vita reale si ritirava nel campo sereno e tranquillo della lirica, perchè fuori di sè non trovava più un mondo che l'avesse ravvisata e compresa; così l'arte separandosi dal mondo ideale e sublime della religione, si ritirava nella ristretta sfera dell'uomo, dell'individuo e cercava ispirazione e vita nell'interno dell'anima, negli affetti gentili, nei sentimenti puri e leggiadri, nelle situazioni leggere o tristi della vita umana, nella grazia e nella bellezza delle forme. Essa insomma non potendo reagire contro la decadenza del pensiero, dei costumi, della religione e delle sorti nazionali, e non volendo seguire questo triste deviamento, trovava il suo centro nel mondo indipendente e incontaminato del cuore e dello spirito.

NOTE

—

[1] *Nat. Hist.* XXXVI, 4. 8: Par hæsitatio est in templo Apollinis Sosiani, Niobam cum liberis morientem Scopas an Praxiteles fecerit, etc.

[2] *Anthol. Pol. App.* II, p. 664. Plan. IV, 129. *Auson. Epit. hcr.* 28.

[3] *Die Restitution verlorner Kunstwerke für die Kunstgeschichte*, nel volume: *Aus dem Alterthumswissenschaft Populäre Aufsätze.*

[4] Di questo importantissimo monumento e delle diverse questioni, a cui in parte accenniamo, non v'ha archeologo di grido che non abbia più o meno di proposito trattato. Una ultima pregevole e dotta pubblicazione è quella dello Stark: *Niobe und die Niobiden*, Leipzig, 1863, nel qual libro l'autore, oltre ai propri giudizi, riferisce esattamente anche quelli dei suoi predecessori.

[5] Notizie più particolari intorno a questo ritrovamento non ci è stato possibile di raccogliere. Tanto nel Mazzocchi: *De Amphith. Campan.* quanto nel Rucca: *Capua Vetere* e nel *Museo Borbonico* (XV, tav. XLII) non si fa che accennare vagamente alla sua scoperta in mezzo a tante altre ruine, verso la metà del secolo scorso.

[6] Prima del Millingen: *Ancient unedited Monuments*, Serie II Lond. 1826, p. 15-16, non troviamo che altri abbia manifestata questa congettura. Facciamo osservare che la prima e forse sempre la più completa illustrazione, quantunque molto

recisa, del nostro monumento è quella data da questo insigne autore. Il suo giudizio sul valore artistico e sul soggetto è stato in seguito accettato da quasi tutti coloro che ne hanno ragionato.

[7] Una descrizione abbastanza esatta e particolareggiata degli avanzi dell'anfiteatro Campano si trova nel Rucca: *Capua Vetere*, etc. Nap. 1828; molte notizie più o meno esatte vi si leggono anche sulle rovine sofferte nell'età di mezzo.

[8] Il Millingen aveva già notato la preparazione ai restauri fatta nell'antichità. Primo però a studiarli più di proposito e a distinguere gli antichi dai moderni, è stato il Wolff nel *Bullettino dell'Inst. arch.* 1833, p. 132-135.

[9] Pare che primo a crederla una Venere sia stato il Gerhard, il quale nel libro *Antike Bildwerke*, p. 306, osserva che l'espressione del capo si riferisce alle statue conosciute di Venere, e non essere improbabile che in questo frammento si sia conservata una statua greca antica di questa divinità, singolare per la profonda espressione del volto. Ma aggiunge, che come di cosiffatta statua non si ha conoscenza, così non è improbabile che sia una Psiche. Nell'altra opera poi *Neapel's Antike Bildwerke*, p. 66, abbandona perfettamente quella prima spiegazione e appoggia invece la seconda. Anche il Wolff l. c. osservava che « il carattere delle forme, eccettuatane la testa, corrisponde in certo grado al simulacro di Venere, specialmente a quella di Milo. »

[10] Questo motivo speciale della Venere uscente dal bagno è proposto dallo Stark *Leipziger Berichte*, 1860, p. 90; ma è confutato dal Kekulé: *Annali dell'Inst. Arch.* 1864, p. 145.

[11] *Das Akademische Kunstmuseum zu Bonn*, 2te Ausg. Bonn. 1841, p. 56, n. 64.

[12] Il Millingen, senza nominarli, dice che era questa opinione di alcuni dotti Napolitani, e infatti si trova anche accennata dal Finati nella *Descriz. del Mus. Borbonico*, I. n. 247, p. 270 e *Mus. Borb.* XV, tav. XLII.

[13] Non si può dire con certezza a chi sia venuta in mente per la prima volta questa spiegazione. Deve però rimontare già allo scorso secolo, perchè il Millingen combattendola, la riferisce come proposta già prima di lui.

[14] Vedi, fra gli ultimi lavori speciali su questo soggetto, il Iahn: *Archäologische Beiträge*, Berlin, 1847, V. 1° *Eros und Psiche*, dove si trova una raccolta completa di ogni sorta di monumenti rappresentanti questa favola nelle sue varie manifestazioni. Prima di lui avea tentato un simile lavoro il Böttiger nell'opera: *Ideen zur Kunst-Mythologie* Bd. II, p. 363-538.

[15] *Metam.* IV, 28 — VI, 24. Cf. Fulgentius *Myth.* III, 6.

[16] Iahn, p. 127-128.

[17] Gerhard: *Griech. Myth.* I, p. 527-529.

[18] Vedi Iahn op. cit.

[19] La prima è pubblicata dal Toelken: *Katalog. der geschnittenen Steine*, etc., III, 680; lodata molto dal Conze: *De Psyche imaginibus quibusdam*, Ber. 1855; e dal Iahn: *Apulei Psyche et Cupido*, Lip. 1856. Insieme alla seconda e ad altre paste e pietre antiche si trova oggi riprodotta dal Kekulé: *Annali*, etc. 1864. Tav. d'agg. I.

[20] Son queste parole del Kekulé nel luogo riferito innanzi. Non possiamo celare la sorpresa che ci ha fatto, vedendo come il chiarissimo archeologo mentre pubblica insieme la nostra Psiche colle due gemme suddette, non si è poi fermato a rilevarne la somiglianza del tipo. Nè minor meraviglia ci arreca leggendo nel suo pregevole lavoro, che quel tipo della gemma non sia *puramente greco*, adducendone, in una nota, come pruova, che le labbra sono strette e le orecchie un poco in alto.

[21] Son questi il Millingen, il Welcker, il Wolff, opp. cit., e ultimamente il Friederichs: *Bausteine*, etc., n. 611, p. 353, il quale per altro si limita a rilevare come ragione

principale, che la nostra figura è troppo svilnppata per essere nna Psiche, che è sempre rappresentata più giovine (!).

[22] Wolff, l. c. p. 134.

[23] Vedi Kekulé, l. c. p. 146.

[24] Clarac: *Mus. de Sculp.* 266, 496.

[25] Avelliuo: *Ragguaglio dei lavori della R. A. Ercol.* 1838, p. 6.

[26] *Annali dell'Inst.* 1864, p. 144 seg. Il Kekulè, però, non è stato il primo a intravedere qnesta possibile combinazione. Essa si trova già accennata molto esplicitamente dal Gerhard nel libro *Neap. Antik. Bildw.* Ivi egli osserva che nell'epoca anteriore ad Apuleio, nei dipinti di Pompei e nel cammeo farnesiano, si incontra un uso già molto libero del mito della Psiche, donde conclude che esso dovè essere trattato dall'arte già molto tempo innanzi. Quanto poi alla possibile azione del nostro grnppo, egli crede che forse bisognerà immaginare una Psiche, che sta vergognosa dinanzi ad nn Amore, il quale è tntto occupato colla di lei divinizzazione.

[27] Vedi specialmente il Millingen, il Gerhard e il Welcker nelle opere citate.

[28] *Bull. arch.* 1833, p. 132, 133.

[29] L. c. p. 135.

[30] Friederichs: *Bausteine*, etc., n. 610, p. 354.

[31] Op. cit. p. 16.

[32] ll. cc.

[33] Vedi sopratntti il Brunn: *Geschichte der Griechischen Künstler* I, p. 335-358; Overbeck: *Geschichte der Griechischen Plastik* II, p. 26-50.

[34] Exc. Hœsch. lib. XXVI, l.

[35] Qnesto gindizio è espresso con molta precisione dall'Overbeck op. cit. p. 49.

CONFERENZA QUARTA.

La Venere di Capua

I.

Anche oggi il nostro studio sarà indirizzato ad un monumento scultorio dell'anfiteatro Campano, dalle cui rovine salvato insieme a pochi altri verso la metà del secolo scorso, fu prima trasportato nella Regia di Caserta, e poscia collocato in questo Museo [1]. Inferiore alquanto alla Psiche rispetto alla tecnica, esso non ha minore importanza per la storia della plastica antica; meglio conservato di quello e con indizi più sicuri, che ne rivelano il fondo della rappresentazione, esso non è per questo meno acconcio ad una completa illustrazione. Noi ne diremo, perciò, quanto basterà a farne comprendere maggiormente il pregio dal lato dell'arte e del contenuto mitologico. E, pigliando occasione da quest'ul-

timo, faremo una breve digressione sullo svolgimento che esso ebbe nell'arte greca, donde infine apparirà ancora più chiaro il motivo artistico che informa questa statua e le condizioni storiche sotto le quali il medesimo sorse.

Imperocchè ei non è tanto il soggetto generale in essa raffigurato, quanto piuttosto questo momento particolare, che la rende degna di disamina e che può dar luogo a un diverso modo d'interpretazione. Sarebbe, infatti, per lo meno superfluo l'intrattenersi lungamente ad indagare per ricavare infine che sotto queste forme non si nasconde altra divinità se non una Venere. La quasi intera nudità del corpo; la freschezza fiorente della vergine donna; la relativa strettezza delle spalle; la dolce curva del seno non molto ricolmo e largo; la pienezza e rotondità delle anche; la grazia e l'ovale del volto; la languidezza dell'occhio; l'acconciatura dei capelli sostenuti da un diadema; insomma il tipo e tutto l'insieme delle forme son tali quali si riscontrano in questa dea, siccome era rappresentata nei tempi progrediti dell'arte [2], e che da sè soli bastano a rendere indubitata questa spiegazione. Si aggiungano poi a questi dati altri non meno sicuri, raccolti da monumenti che porgono il medesimo atteggiamento, un medesimo attributo, quale è quello dell'elmo che si osserva sotto il piede sinistro, nei quali certamente bisogna ravvisare una Venere, e di cui ragioneremo or

ora; e allora, se pure ci fosse, ogni dubbio sarebbe dileguato. Ma, poichè il mito della Venere, siccome ogni altro mito, ha una moltiplicità di aspetti, di relazioni, di momenti, ognuno si domanda quali di questi abbia inteso di ritrarre l'ignoto autore della nostra statua. La quale dimanda, che del resto si son fatta tutti coloro che hanno inteso ad esaminarla [3], è tanto più ragionevole, in quanto che da un lato non si vede in quella riprodotto il più prediletto dei motivi, nel quale il piacere sensuale, la voluttà del godimento sotto qualunque forma è il concetto predominante; e dall'altro v'ha indizio sicuro, che insieme alla Venere vi dovè essere ancora una altra statua e che per conseguenza la sua azione quasi non rimaneva nella sfera della propria persona, come nelle frequenti scene del bagno, ma si svolgeva con altra a lei accanto o piuttosto innanzi.

A giudicarla quale ora ci sta davanti, per vero si durerebbe poca fatica a rispondere, benchè non poca ne abbiano dovuta durare coloro, che parecchi anni fa ne ispirarono la restaurazione e il complemento ad un nostro scultore di non comune merito, Angiolo Brunelli [4]. Ma, prima di rifiutare o di accettare un'opinione, che è quasi generalmente seguita, sarà meglio di immaginarsi la statua come era prima che fosse restaurata. E, per tacere dell'aggiunzione del naso, del lembo del manto scendente sul femore sinistro e di quello sotto il ginocchio anche

sinistro, che per sè sono di poco momento; bisogna immaginarla colle due braccia tronche fin poco giù dalle spalle, in guisa che esse sono affatto nuove anche nella direzione; senza l'Amore, che ognun vede esser di gesso, e quindi senza la parte anteriore della base, che è parimente di gesso [5]. In altri casi noi non ci fermeremmo molto sull'opera restauratrice moderna, se non per reintegrare nel suo stato primitivo il monumento mutilato, e accessoriamente per notare se il restauro abbia arrecato ad esso più bene che male. Qui però siamo quasi costretti ad entrare nel pensiero che ha guidato il Brunelli, poichè chiaramente si scorge esser questo il risultamento di una lunga e seria ricerca e discussione archeologico-artistica, a cui pare che abbiano preso parte quei cultori di questi studi che a quel tempo vivevano in Napoli [6].

Quantunque ora non ve ne sia più traccia, pure vien riferito come indubitato, che all'epoca di questo ritrovamento, sull'estremità anteriore della base spezzata, si sieno visti gli avanzi di due piedi posti in modo, che facevano supporre un'altra figura collocata di fronte a questa [7]. Non è detto, intanto, se questi avanzi accennassero, per la loro proporzione, ad una figura maschile o femminile, grande o piccola. Ad ogni modo, questo primo indizio abbastanza sicuro d'un gruppo, veniva riconfermato e nello stesso tempo spiegato parte dalla inclinazione

del corpo, parte dalla direzione dello sguardo e da tutta l'espressione del capo, come di chi sia rivolto a qualcuno che gli stia dinanzi. Bisognava allora, ricorrendo naturalmente al mito di Venere, determinare quest'altra divinità o persona che sia, verso la quale la dea, per uno scopo e con un gesto non ancora conosciuti, si rivolgeva. Ma a questa determinazione non si poteva pervenire solamente per una vaga congettura, sibbene dopo aver côlto il carattere proprio, particolare della rappresentazione, o altrimenti il suo motivo. Indovinato questo, la figura secondaria del gruppo diveniva non solo una conseguenza necessaria, ma non poteva essere altra che quella rispondente a tutta l'azione della statua principale.

Nel mito, per una quasi elasticità del concetto primitivo o fondamentale della Venere, come di ogni altra divinità, ella assume un carattere assai singolare, che a primo aspetto fa contrasto colla sua indole, quale d'ordinario ci vien data dalla poesia e dall'arte antica. Essa non è più la dea dell'amore, della grazia, della bellezza, del piacere; la non si vede più, spirante gioia e voluttà da tutto il corpo, essere intenta o a bagnarsi, ovvero a legarsi il cinto, o i calzari, o il balteo, e talvolta scherzosa indossare le armi di Marte; nè in tante svariate e spesso fantastiche guise baloccarsi con Amore, ovvero, come dea del mare, stare insieme con strani

esseri marini, o in compagnia ad Adone, e in generale in tutte quelle diverse scene, in cui con Elena, Paride o le sue rivali, Giunone e Minerva, contendere con loro il premio della bellezza. Concepita, invece, in un rapporto molto intimo col dio della guerra, essa smette quasi parte della sua natura molle e delicata, diviene battagliera, combatte e vince Marte, e sovente prendendone lo scudo, l'asta e l'elmo, si mostra armata come una Minerva. Allora, per essere più libera nei suoi movimenti, anzichè una intera tunica, ha un manto che le copre soltanto la parte inferiore del corpo, e per lo più con un piede si poggia sopra un punto elevato qualunque, ovvero sullo stesso elmo di Marte, donde un'aria imponente, grave, vittoriosa. Le sue fattezze, in generale, son quelle di una eroina, e senza perdere assolutamente tutto ciò che la distingue dalle altre divinità, le forme si modificano in maniera, che appariscono ancora più solide, forti e svelte che non sieno in lei ordinarie; il petto diviene ancora più turgido e angoloso; i tratti del volto si fanno più prominenti, e tutta l'espressione del volto acquista un carattere di nobile orgoglio, quasi di virile superiorità. A questo tipo di Venere, che occorre tanto sui monumenti non solo plastici, ma anche dipinti e d'incisione [6], e che i Greci dicevano Νικηφόρος, i Romani davano il nome di *Venus Victrix*, la Vittoriosa.

Era molto naturale che i primi interpreti della nostra statua ricorressero a questo tipo, e, senza incontrare difficoltà e mostrare esitazione, la dichiarassero concordemente una Venere vincitrice. Da tutta la figura, infatti, traspare una grandezza e una certa elevatezza del sentimento della propria forza, come di colei che ha riportato, non ha guari, una vittoria, benchè, come or ora vedremo, questo sentimento non sia espresso in tutta la sua fierezza. La maestà della sua persona è accresciuta ancora più dal diadema, che per quanto non è ordinario nella Venere, altrettanto si riscontra nelle altre divinità, le quali, come la Minerva e la Giunone, hanno sempre qualcosa di imperioso, di guerriero nella loro indole. Le stesse masse del manto ricche di pieghe e avvolgentisi con grazia e maestà intorno alle anche, contribuiscono forte a rendere ancora più rinchiuso e calmo tutto il portamento. La coscienza della propria potenza è abbastanza indicata da ogni tratto del volto e da tutto movimento della persona, senza che per questo sia cancellata dal suo sguardo e da tutte le forme quella inesauribile grazia, quella genialità, che nella Giunone invano si cercherebbero, quand'essa è rappresentata dignitosa e grave innanzi a Giove. Infine v'è una circostanza, che non lascia più alcun dubbio sul suo carattere guerriero, e questa è appunto la presenza dell'elmo, che appartenendo alla divi-

nità da lei vinta e posto sotto il suo piede, simboleggia chiaramente la sua vittoria.

Ma, quale è mai questa divinità da lei vinta e disarmata? È questa che bisogna supporre essere stata innanzi a lei, in atto forse di sottomissione o di preghiera? Non può negarsi che questo pensiero si presenta immediatamente nell'animo di ognuno, siccome il più naturale e fornito di ogni ragione di probabilità, se non strettamente mitologica, certo artistica. Nondimeno cosiffatta probabilità non è che apparente, e con molto senno fu anche riconosciuta tale da coloro, che ispirarono il restauro. A mostrare più fondatamente come questo venne immaginato e poscia eseguito dal Brunelli, vogliamo riferire le parole stesse del Finati, il quale descrivendo la statua in un volume del *Museo Borbonico*, ci fa conoscere la diversità di parere che si manifestò nei dotti di quell'epoca, fra i quali abbiamo ragione di credere che anch'egli abbia preso parte nelle discussioni che prepararono il lavoro del restauro. « La divinazione del restauro di questo capolavoro delle arti greche fu dibattuta — egli dice — fra due opinioni, l'una per Venere vincitrice di Marte, l'altra vincitrice di Giunone e di Minerva. Prevalse la seconda e fu restaurata nel modo che si vede ora: quasi come se la Dea piena ancora del suo trionfo sulle Dee rivali, cingesse sulla lieta fronte il diadema della superba Giunone e calpestasse col si-

nistro piede l'elmo della vinta Minerva, di cui stringesse ancor l'asta nella sinistra, e rivolta graziosamente a parlare col suo figliuolo Amore gli ordinasse colla destra dignitosamente atteggiata di correre a preparare il premio al favorevole giudice Pastorello, ed il fanciullo che colla sinistra impugna l'arco, mostrasse a lei con la destra lo strale ond'ei ferirebbe il cuore d'Elena » [2].

Ecco un altro fatto il quale mostra che cosa sieno certi restauri dettati con poca serietà, non imposti dalla minaccia d'una totale rovina del monumento e fatti soltanto per alterare il concetto primitivo da cui quello è informato. Noi adopereremmo volontieri, se vi fosse, una parola che esprimesse con maggior forza la stranezza di questa più che congettura, mera e infondata invenzione. Una vittoria conseguita da Venere colle armi sopra Giunone e Minerva e tale da tôrre all'una il diadema, all'altra l'elmo e l'asta, è un pensiero che non venne mai in mente ad alcun poeta dell'antichità e che perciò non si prova in niuna fonte del mito e tanto meno ancora rappresentato dall'arte. I pochi monumenti figurati, per altro anche essi in parte restaurati, nei quali si potrebbe vedere un'allusione alla contesa delle tre dee pel premio della bellezza, porgono la Venere tenente in mano appena una palma ovvero lo stesso pomo, e in generale in un atteggiamento che è ben lontano dalla fierezza marziale

di questa statua [10]. Che l'Amore abbia dovuto far parte del gruppo, vedremo or ora essere molto più che probabile; ma il motivo che gli si vuol dare nel restauro, mentre sente d'un gusto affatto dell'arte moderna, non corrisponde punto al simbolismo tanto espressivo e semplice dell'arte antica, specialmente nella plastica. Ammesso pure che Venere avesse riportata una vittoria sulle sue rivali in un modo così contrario alla favola e al buon senso, essendo ancora *piena del suo trionfo*, è più naturale spiegare il suo atteggiamento orgoglioso nel senso della piena soddisfazione di sè medesima e della sua bellezza e potenza, anzichè in quello di commettere ad Amore di andare a sciogliere la sua promessa fatta a Paride, cioè di ispirare nel cuore di Elena l'affetto per lui. Se fosse vero il concetto del restauro, noi avremmo innanzi a noi un lavoro poco degno d'un artista greco, che fu capace di creare queste belle forme; dappoichè tutta l'azione della figura principale sarebbe rinchiusa e rimpicciolita nella sfera di una idea così povera, così mancante di elevatezza e di verità, quale sarebbe appunto quella di inviare Amore a ferire il cuore di Elena, per non mostrarsi ingrata verso colui che l'avea giudicata la più bella fra le tre dee. Un Amore poi che mostra a Venere le armi, colle quali egli va a compiere la grata missione e che le sta innanzi per intendere forse dove si trovi Elena, ovvero come

egli debba maneggiare il dardo, sarebbe una creazione degna solo del più insipido e mediocre artista moderno.

Esclusa questa immaginaria relazione allegorica a Minerva e a Giunone [11], la Venere vincitrice non può altrimenti intendersi che rispetto a Marte. E infatti tanto nel mito che nelle opere d'arte, essa apparisce tale appunto in quanto è concepita in rapporto col dio della guerra, o che questi sia in effetti raffigurato insieme a lei, ovvero sottinteso e simboleggiato dalla sua armatura, come è in questa statua. Questo rapporto, in genere, ha un doppio carattere nello stesso mito, donde una duplice serie di rappresentazioni sui monumenti. Esso è, primamente, affatto amichevole, erotico, si direbbe quasi di piacere e di avventure amorose. Venere, come dea della grazia e della voluttà sessuale, ammaliando colla sua bellezza il dio della forza e delle battaglie, apparisce qui piuttosto con un significato morale, cioè come la forza dell'affetto dominatrice del cuore umano, come la divinità che ha il più formidabile impero sul cuore degli uomini, sui deboli come sui forti. La sua vittoria sopra Marte è conseguìta senza armi, perciò il suo dominio è tanto più illimitato e invincibile, gli effetti sono quegli stessi che hanno luogo fra gli uomini, vale a dire ogni sorta di situazione lieta, felice del vicendevole amore. In Omero pre-

domina sempre questo lato della relazione, e nell'Odissea specialmente se ne ha la più bella immagine, quando è descritto il loro furtivo incontro presso Vulcano, il quale avvertitone tesse loro una rete intricata, in cui i due amanti restano presi siffattamente, che non vi si possono più muovere [12]. Di qui la favola tebana, secondo la quale Marte e Venere son considerati come gli dei generatori della stirpe cadmea, la cui figlia Armenia fu moglie di Cadmo [13]. Fra i monumenti che accennano a questo concetto, son notevoli il gruppo in marmo esistente nella Galleria degli Uffici di Firenze, rappresentante le due divinità in costume romano [14]; la pietra incisa della stessa Galleria raffigurante l'una e l'altra nell'atto che si abbracciano, e come allusione alla sua potenza, Venere poggia il piede sopra una sfera [15]; sopratutto una moneta fatta coniare dal Senato Romano per celebrare Faustina la giovane, in cui Venere vincitrice ritiene presso di sè Marte tutto armato di elmo, scudo e parazonio [16]. Qui la presenza di Marte è una necessità, e mentre in Venere ogni simbolo di forza materiale, come le armi, sarebbe fuori luogo, invece in Marte diviene indispensabile.

Dove poi il carattere della vittoria è ancora più rilevato, tale che d'ordinario solo in questo caso si suol dare alla Venere l'epiteto di *victrix*, è il secondo aspetto del rapporto con Marte. Sarebbe, a nostro avviso, poco esatto il dire che in fondo

a quel rapporto ci sia essenzialmente contenuto il concetto della vittoria sopra Marte. Invece nel mito il concetto principale e originario che sta in fondo alla Venere vincitrice è quello della forza naturale, materiale e propriamente quella che si osserva nella tempesta e nella folgore, di cui Venere, come dea dell'atmosfera e dei fenomeni celesti, è lo spirito, la potenza motrice. Come tale, essa piglia propriamente l'epiteto di ἀρεία, στρατία guerriera, e più che vittoriosa di Marte è la sua compagna, appunto come Marte stesso da dio del cielo agitato dalla tempesta, diviene dio della offesa e della guerra. Questo fondamento naturalistico del mito, col tempo, cede il luogo ad un concetto più umano, nazionale, politico. Allora, e fu specialmente nell'epoca ellenistico-romana, Venere comincia ad entrare maggiormente in rapporto cogli uomini e colle città; quindi da una parte diviene la dea della fertilità, l'ideale divino della generatrice dei figliuoli e della madre (*Venus Genitrix*), e dall'altra la dea della vittoria (Νικηφόρος), in quanto che colla sua potenza domina gli uomini e protegge i popoli. Naturalmente la sua relazione con Marte diviene ancora maggiore, e quando ella assume le di lui stesse armi, quando la si vede fiera, coll'asta fra le mani o anche collo scudo, allora non sempre vuol dire che essa, venuta in lotta con Marte, l'abbia disarmato, ma che diviene sua compagna

nell'imperare colla forza. Talvolta, però, ella poggia in atto di dominio il piede sull'elmo, che non può essere di altro che di Marte; allora il mito piglia un carattere puramente allegorico, e significa che come dea dominatrice per eccellenza, colla sua grazia, colla sua beltà, colla sua forza morale è superiore alla forza bruta e sa tener soggetto lo stesso dio della guerra. In questo caso, dunque, la presenza di Marte non è necessaria, bastano i suoi attributi per farla intendere; essa distruggerebbe interamente l'effetto della superiorità morale di Venere, renderebbe drammatica una situazione che vuol essere assolutamente simbolica, farebbe della dea un soggetto di pura creazione artistica, mentre in tali casi quasi sempre è un oggetto di culto, un idolo nazionale. Egli è interpretando solamente in questo modo il concetto della *Venus Victrix*, che possiamo spiegarci molte sue rappresentazioni esistenti ancora in varii monumenti e descritte dagli antichi scrittori, in alcune delle quali la dea apparisce soltanto armata, senza alcuna allusione a Marte, e in altre si mostra affatto con queste allusioni. Nelle une e nelle altre è notevole, che gli originali o il tipo più antico rimontano a monumenti, in cui Venere è rappresentata sempre come divinità nazionale, quasi tutelare di qualche città. Come tale bisogna quindi considerare la Venere di legno tutta in perfetta armatura, adorata nel tempio di Citera e di cui parla

Pausania [17]; tale quella parimente armata, che adoravano gli Spartani, donde poscia si ritrasse l'indole guerriera di quel popolo [18]. E più determinatamente ancora col nome di *Victrix* e forse soltanto fornita di qualche attributo di guerra o di vittoria, era adorata in Corinto, Pergamo, Smirne, Argo e nello stesso Sannio [19].

Un gran numero di monumenti dell'epoca greca, forse ancora più della greco-romana, ritrae questa Venere. Fra loro si può stabilire questa norma: che in tutti vi è sempre un rapporto più o meno immediato verso il dio Marte, ma in alcuni questo rapporto è più spiccatamente di vittoria riportata su di lui e in altri è solamente un motivo, un pretesto allegorico per esprimere il carattere della vittoria; che per lo più in quelli non manca mai una circostanza che accenni a Marte, e in questi oltre all'esservi le armi proprie di lui si vede talvolta anche un Amore. In generale nel primo caso essendo ella piuttosto la dea della guerra, in lei non manca mai l'intera armatura, come si vede nell'idolo di Citera; nel secondo ne fa senza, come appunto nella nostra statua. Non è improbabile, inoltre, che la presenza dello scudo e dell'elmo su cui poggia un piede, sia una libertà artistica che si rivela solo in alcuni monumenti, anche quando in lei è indubitato il carattere puramente guerriero, senza una necessaria relazione a Marte. Tralasciando di ci-

tarne alcuni, nei quali insieme a Marte e a Venere apparisce anche Apollo, e che indubitatamente appartengono anche a queste categorie [20], accenniamo piuttosto ad altri, che possono anche dar lume per intravedere quale avrebbe dovuto essere più probabilmente la restituzione della nostra statua. Una classe a parte formano alcune pietre incise conservate nel Museo di Berlino. In uno smeraldo, Venere poggiata ad una colonna, ha nella sinistra la lancia colla punta rivolta a terra, nella destra un elmo verso il quale ha rivolto lo sguardo, e innanzi a lei sta un Amore, che colle due mani tiene levata una spada [21]. In una pietra la dea, poggiata pure ad una colonna in atto quasi di riposarsi, ha nella destra un pomo e dietro il braccio sinistro si vede una palma, amendue simboli di vittoria [22]. In un'altra pietra, oltre al pomo, si vede anche l'elmo [23], e in un'altra ancora Venere si poggia colla sinistra sopra un'erma di Priapo e colla destra fa un gesto. Accanto all'erma giacciono le armi di Marte, lancia, elmo, scudo, corazza e gambiera. A terra sono faretra, arco, fiaccola, armi senza dubbio di Amore [24]. In una seconda categoria appartengono diverse monete, fra le quali meritano maggiore attenzione una della città di Calcide rappresentante Venere col capo circondato di raggi, nella destra un ramo di palma e nella sinistra lancia e scudo [25]; e sopratutto delle monete della città di Corinto. In una di queste

Venere, simile interamente alla nostra statua, ha fra le mani uno scudo in cui si specchia, e innanzi a lei si vede un Amore, il quale pare che sia tutto giulivo di questa occupazione della madre, che al lude alla vittoria. Nell'altra, la dea seminuda si appoggia sopra una roccia, mentre è occupata a guardarsi in uno scudo; ai piedi giacciono due figure maschili, l'una tenente in mano uno stelo di giunchi, l'altro un timone, simboleggianti le due figure i due porti di Corinto [26]. Finalmente fra opere scultorie vanno annoverate due statue conservate nel Museo del Louvre. L'una conosciuta sotto il nome di Venus d'Arles, che senza dubbio è una *Victrix* e forse ebbe nella destra una lancia e scudo, nella sinistra ha un elmo a cui tien rivolto lo sguardo [27]; l'altra poi, tanto celebre, di Milo, dove fu scoperta nel 1820, e intorno alla quale sia rispetto al valore artistico, che al soggetto gli archeologi hanno tanto discusso [28].

La somiglianza di questa statua colla nostra in molte parti, nel tipo, nella espressione, nell'atteggiamento della persona, nella maniera come è avvolto il manto alla metà del corpo, nel movimento del piede sinistro è tale, che taluno non ha dubitato che un tipo comune, modificato in qualche accessorio nelle due statue, abbia servito loro di modello. Ma anche questa non fu ritrovata intera; le mancavano pure le due braccia, il piede sinistro con una parte della base, sicchè le opinioni dei dotti

sono state anche molte e varie circa il concetto speciale dell'azione, e per conseguenza varie le proposte di restauro. Così, essendosi ritrovato due anni dopo nel medesimo luogo un pezzo del braccio sinistro e una mano sinistra tenente un pomo, che si crede per diverse ragioni appartenere alla medesima statua, la restituzione parve cosa facilissima, e si disse che la dea tenesse nella mano, in atto di trionfo, il pomo di Paride. Ma poscia si notò che quei frammenti non potevano appartenerle, sia perchè non si connettevano immediatamente colla spalla, sia per la diversa grandezza e la differenza del lavoro nei due marmi, e allora tenendo innanzi alcuni dei monumenti da noi riferiti, si pensò che qui Venere fosse in un gruppo con Marte, poggiandogli il braccio sinistro sulla spalla, e colla destra volgendosi a lui in atto di preghiera. Anche questa opinione, però, doveva essere rifiutata, come fu da alcuni, osservandosi che in questo caso il suo capo avrebbe dovuto esser posto sul tronco più di profilo, e la inclinazione del corpo verso la parte destra non avrebbe alcun significato, anzi sarebbe in perfetto contrasto con l'azione delle braccia. Allora si pensò — o questo è l'avviso più comune — che Venere avesse fra le mani lo scudo di Marte, senza mirarvisi dentro, ma come simbolo del suo trionfo. Così resterebbe spiegata l'inclinazione del corpo verso destra, effetto del peso dello scudo, e anch'essa avrebbe sotto i

piedi un elmo, come la nostra. Dei critici molto sottili hanno, nondimeno, opposto, che il motivo di tenere in mano lo scudo allora potrebbe avere un significato, quando, come spesso occorre sui monumenti citati, Venere vi si specchiasse dentro, ma che diviene una puerilità quando manca questo scopo. Inoltre, il frammento del braccio che certo vi appartiene, suppone una mano relativa aperta all'insù e non all'ingiù, come allora dovrebbe essere. Per modo che vi è stato taluno, il quale ha posto anche in dubbio che ella sia una Venere, inclinando piuttosto a definirla una Vittoria senza ali e con lo scudo. Niuno ha seguìto questa interpetrazione, che anzi una nuova circostanza ha reso più saldo il primitivo giudizio che sia una Venere. Ad un tempo e nello stesso luogo ove si rinvenne la statua, fu anche trovato l' angolo destro della base spezzata, tale che la rendeva più sporgente da questa parte, e avendo sulla superficie un foro quadrato, questo faceva supporre che su di essa vi dovesse essere un pilastro, un'erma o anche più probabilmente una figura, che potrebbe essere stato anche un Amore. Lo smarrimento di questo frammento nello stesso Museo avendo reso impossibili ulteriori ricerche, una interpetrazione e una proposta definitiva di restauro sono rimaste sospese, lasciando però una grande probabilità per ritenere anche quello un gruppo molto simile al nostro [29].

E ora ritornando a ragionare di quest'ultimo, noi crediamo che la breve rassegna fatta dei principali monumenti rappresentanti la Venere vincitrice, soprattutto l'esposizione delle diverse opinioni emesse intorno alla statua di Milo, non torneranno superflue per procedere più oltre nella interpetrazione della nostra. Questo, innanzi tutto, sembra di averci raccolto siccome incontrastato, cioè che la Venere vincitrice non è mestieri che sia necessariamente immaginata tale verso di Marte, o almeno che questi non debba mancare in una cosiffatta rappresentazione. Che anzi ordinariamente egli manca, e quando in lei si vuol far predominare maggiormente il carattere marziale e perciò quando la sua immagine ha uno scopo di rito ovvero nazionale, e solamente si vede quando piuttosto si vuol far rilevare l'impero della grazia sulla forza, dell'amore sull'ira, della conservazione sulla distruzione.

Ora, che in questo gruppo non vi sia stato un Marte, si ricava primamente dal carattere guerriero della Venere, dalla presenza del simbolo che rappresenta quel Dio, cioè l'elmo, poi dalla picciolezza della base, la quale non poteva capire una persona adulta e dall'atteggiamento troppo abbassato di Venere, che sarebbe impossibile a spiegarsi immaginandosi dinanzi a una persona per lo meno alta quanto lei. Se non che, essendo indubitato che altra persona dovè essere con lei, a cui essa è ri-

volta, sorge nuovamente la dimanda lasciata insoluta più innanzi: chi poteva mai rappresentare questa figura, le cui proporzioni doverono essere assai inferiori a quelle della figura principale? È qui che apparisce chiaro ed opportuno un secondo risultato, che si ricava da quella rassegna monumentale; il quale consiste in ciò, che nelle rappresentazioni plastiche della *Venus Victrix* spesso è côlto un motivo, in cui entra per uno scopo e in un'azione qualunque Amore. Sovente la sua presenza può avere un significato allegorico, ma noi crediamo che in generale egli vi sia posto parte per compiere e rendere più significante, quasi direbbesi come un mezzo, un attributo, l'azione della Venere, parte anche per mitigare quell' impressione alquanto ripugnante che fa l' atteggiamento fiero e marziale nella dea del piacere. Una ragione che sia poggiata unicamente o principalmente sul mito, non pare che vi sia, e una pruova diretta se ne ha nella libertà che l'arte si serbò di introdurvelo o no, di rappresentarlo piuttosto in un modo che in un altro, quando si ebbe innanzi un tipo comune di Venere vincitrice, come è quello che sta in fondo alla rappresentazione della nostra statua e di alcuni fra quei monumenti più sopra menzionati. Noi, infatti, non dubitiamo che fra la nostra Venere, quella di Milo, l'altra rappresentata nella prima delle due monete della città di Corinto e nella stessa dello smeraldo del Museo di Berlino, vi sia

stata un'intima relazione, più intima ancora di quella che s'è creduta finora e che si vorrebbe far consistere quasi in un incontro accidentale, prodotto dal medesimo concetto mitologico nella mente di artisti separati chi sa da quanto spazio e tempo. Noi stimiamo, invece, che queste rappresentazioni si debbano considerare come imitazioni più o meno libere d'uno stesso tipo; che questa libertà abbia avuto luogo specialmente nell'ammettere o no l'Amore e che sia stata condizionata parte dall'indole propria del lavoro artistico, parte dalla sua destinazione. La piccola figura della *Venus Victrix*, conservata nella Villa Albani, a cui manca l'elmo sotto il piede e l'Amorino [30], non è che una copia ancora posteriore e più libera di uno di questi nostri monumenti.

Ei si deve all'arguta osservazione del chiaro archeologo inglese, il Millingen, l'aver per la prima volta richiamata l'attenzione dei dotti sopra la stretta analogia che passa tra la nostra statua e le due rappresentazioni monetarie di Corinto [31]. Ma egli non si fermò quí. Notò che nel mondo ellenico cosiffatte rappresentazioni erano comuni, e giustamente ricordando un luogo di Apollonio Rodio, ove fra i ricami della clamide di Giasone è descritta una Venere che si specchia nello scudo di Marte [32], ne inferì che a questo tipo dovevano ricondursi quelle statue raffigurate nello stesso atteggiamento.

Affermò poi essere indubitato, che la figura delle monete di Corinto non fu altro se non una copia della statua, che Pausania vide in Acrocorinto e che dalla descrizione risulta essere stata molto simile a quella [33]. Ognuno comprenderà la importanza di questa, che a ragione può dirsi una felicissima combinazione critica. Quel tipo fondamentale, quell'ideale di rappresentazioni analoghe, che per una logica e necessaria induzione si prevedeva avesse dovuto esservi, bisogna ora riconoscerlo nella statua o forse meglio nell'idolo descritto da Pausania. Ammettiamo che, in generale, per quanto facile altrettanto sia pericoloso nella critica archeologica di ricorrere a queste comparazioni di monumenti e di ricavarne l'esistenza d'un modello comune. Qui però v'ha circostanze che, a nostro avviso, non possono mettere in forse la giustezza dell'induzione. E la più grave è questa, che ci non si tratta di opere d'arte prodotte unicamente per un fine di diletto, di decorazione o simili; sibbene per un fine pubblico, ufficiale che voglia a dirsi, il quale nello stesso tempo era civile e religioso. Nel primo caso l'analogia può essere talvolta accidentale; nel secondo è sempre essenziale e mette radice appunto nella medesimezza della destinazione di due o più opere che si rassomiglino. Ora questo fine civile-religioso non si vorrà negare essere tanto predominante nelle rappresentazioni monetarie di

Corinto, quanto lo era nel simulacro della Venere descritta da Pausania e adorato in Acrocorinto. Quanto alla nostra Venere, esso non apparisce meno certo, quando si pon mente, siccome già faceva osservare lo stesso Millingen, che Capua sotto Giulio Cesare, ripopolata di nuovi coloni, prese come dea tutelare appunto la *Venus Victrix* [34], la quale in fondo era la medesima della *Genitrix*, cioè la progenitrice della famiglia dei Giulii, di cui era rampollo appunto Cesare, e che quasi allo stesso tempo una nuova colonia fu anche da Cesare spedita in Corinto. Era quindi naturale che questa dea tutelare fosse rappresentata nella stessa maniera che già anteriormente lo era stata in quella città, la quale con Capua aveva avuto una medesima sorte. E qual tipo, qual modello migliore di quello che già si usava sulle monete, o meglio che forse anche più innanzi era venerato nel tempio di Acrocorinto? Noi non sappiamo con certezza se la Venere di Milo abbia avuta una stessa destinazione in quella città, e ci meravigliamo come una ricerca in questo senso non sia stata ancora fatta. Forse se ne potrebbe ricavare un risultato, che s'avvicinerebbe molto alla nostra congettura e che, anche da questo lato, renderebbe più intimo il suo rapporto colla nostra statua. Ad ogni modo, una seconda circostanza riconferma vieppiù quella induzione, ed essa consiste in ciò, che le differenze nell'atteggiamento,

nel tipo e nelle forme che si osservano nella nostra Venere, in quella di Milo e nelle rappresentazioni corinzie sono tali, che si spiegano unicamente per una ragione di stile o altrimenti di epoca e scuola artistica; la qual cosa vuol dire che esse ebbero un modello comune, il quale se invece fosse stato vario, quelle differenze sarebbero state più sostanziali, avrebbero rivelato una creazione artistica tutta propria e originale.

Dopo queste comparazioni, oramai la quistione del restauro, o per meglio dire della presenza e dell'azione dell'Amore, diviene molto più facile a risolversi. Prima d'ogni altro, però, bisogna escludere una supposizione, che di leggieri potrebbe essere fatta tenendo innanzi appunto una delle monete di Corinto, e che fu già proposta da qualche archeologo per la restituzione della Venere di Milo. Intendiamo quella congettura, che anche la nostra statua abbia potuto avere fra le mani lo scudo di Marte, nel quale si sarebbe specchiata. Le ragioni che vi si possono addurre contro son varie, quantunque non è improbabile che, altrimenti collocato, anche lo scudo non sia mancato fra i simboli di Marte. La prima è che, per supporre lo scudo fra le mani, bisogna necessariamente immaginare alquanto elevata la direzione delle braccia e del sinistro sopratutto; ma dagli avanzi che ne restano si vede chiaro che esse doverono essere troppo inclinate

avanti per poter rendere agevole e naturale l'atto di tenere lo scudo e di mirarvisi. Oltre a ciò, l'espressione del volto, che certamente accenna all'intenzione di guardare e forse anche di discorrere verso qualcuno, non corrisponderebbe punto a questo atto di specchiarsi; ed essendo certo che un Amore fu innanzi di lei, non si potrebbe spiegare più come la dea avesse potuto intendere a lui e nello stesso tempo a guardare nello scudo. Bisogna osservare ancora che il motivo del mirarsi, per sè stesso scherzevole e grazioso, poco si conviene ad una Venere la quale è eminentemente marziale e oggetto più di culto che di ornamento; che se quel motivo in un dipinto, in una moneta, in un'incisione è molto adatta e rispondente alle leggi tecniche di queste arti, in un'opera statuaria sarebbe troppo leggiero, non produrrebbe quel medesimo effetto che produce in quei lavori, e in generale darebbe troppa forza muscolare e troppo posa ad una figura, specialmente quando questa è una Venere [35]. Abbiamo detto essere molto probabile, intanto, che vi sia stato uno scudo, e trovando una piega del manto rotta o piuttosto spianata sul ginocchio sinistro, crediamo che sia avanzo della commessura dello scudo stesso, il quale sarebbe stato appoggiato con un capo sul ginocchio e coll'altro a terra. Nè questo è contrario, anzi risponde a tutto il movimento della persona, la quale, per questa parte, dovrebbe im-

maginarsi così, che poggiato lo scudo e prendendo nella mano sinistra l'asta, colla destra faccia un gesto verso Amore che l'è innanzi. Che abbia avuta l'asta non si oppone punto nè la direzione del braccio sinistro, nè tutta la disposizione di questo lato del corpo, nè in genere il concetto fondamentale della rappresentazione.

Quanto all'Amore, riconosciuto infondato il motivo attribuitogli di ricevere dalla dea l'incarico d'andare a preparare il premio destinato a Paride, s'è pensato ch'egli sia *in atto di offrire lo scudo alla sua madre, la quale distende le mani incurvandosi per raccogliere il pegno della sua vittoria sul Dio della guerra* [36]. Non crediamo necessario di spendere molte parole per mostrare l'insussistenza di questa seconda spiegazione, che è ancora più strana della prima. Abbiamo già notato che, secondo ogni probabilità, una delle mani dovè già essere occupata col tenere l'asta; ma se anche ciò non fosse, avendo già Venere l'elmo di Marte che accenna alla sua vittoria, a che scopo avere ancora lo scudo? perchè lo scudo proprio dovrebbe essere il pegno della vittoria e non piuttosto l'elmo? perchè dovrebbe essere Amore a darle questo pegno? Indubitatamente la presenza di Amore non avrebbe più alcuna ragione nè mitologica, nè artistica; egli farebbe allora l'officio troppo degradevole e vile di un piccolo e meschino valletto, che niun artista ha mai ardito di confidargli. Ognuno

vede, adunque, che per quanto è certo che il restauro o l'aggiunzione di un Amore sia giusto, altrettanto è difficile di sapere che cosa egli stia a fare innanzi a Venere, e che gli stessi monumenti tratti ad esame non possono darci alcun lume, tranne lo smeraldo del Museo di Berlino, dove per altro è anche indeterminato che cosa egli voglia dalla madre tenendo in mano il brando. In simili scene la libertà dell'artista, come quella del poeta, non ha limiti molto ristretti; talvolta un' azione la più naturale, la più semplice può essese intesa ed espressa dall'uno come dall'altro, e l'archeologo non è obbligato sempre a penetrare nelle latebre della loro fantasia. Non essendo questo, del resto, se non un accessorio di tutta la rappresentazione, ogni congettura può essere permessa con maggior licenza che in altri casi; e se noi dovessimo esprimerne una, la nostra sarebbe questa: che Amore lieto della vittoria riportata dalla madre, venga a presentarsi a lei quasi per farle omaggio e per offrirle i suoi servigi, e che la madre gli stenda la destra per avvicinarlo a sè e per mostrargli le armi di Marte, di cui è stata vincitrice.

II.

Tralasciando di difendere con lunghi ragionamenti questa congettura, e aspettando che novelle scoperte vengano con dati più securi a raffermare questa, ovvero a renderne più probabile un'altra, sarà più utile per ora il ricercare e dove e quando è possible che sia venuta fuori questa bellissima produzione dell'arte antica. La qual cosa imprendiamo tanto più volentieri, in quanto che mentre essa da tutti gli archeologi viene commendata come uno dei più mirabili monumenti di questo Museo, niuno poi ha inteso a determinarne l' origine e l'epoca; solo qualcuno ha tentato un giudizio, che poscia egli stesso ha modificato, senza sostituirvi un altro. Anche qui, come nell'ultima nostra conferenza, non abbiamo la pretensione di pronunciare, come dicesi, l'ultima parola, chè non minori sono le difficoltà. Saremo contenti, almeno, di cominciare per la prima volta una disamina immediata e coscienziosa, della quale gli amatori delle nostre bellezze monumentali dovranno esser lieti, quando anche la scienza archeologica non trovasse argomento bastevole per dichiarare esaurito il campo dello studio e risoluto ogni dubbio.

Il giudizio al quale abbiamo accennato, che fu il primo a esser dato, e a cui di poi si ten-

nero coloro che ebbero a far menzione più o meno esplicitamente della nostra Venere, è quello del Millingen, che nel 1826, pare non preceduto da altri, la pubblicò insieme ad altri monumenti inediti. Dopo aver notato i vari pregi artistici onde essa va adorna, il chiaro archeologo inglese aggiunge che probabilmente sia una copia del tempo di Augusto o di Adriano, la quale mostra una grande perizia e porge una prova favorevole allo stato delle arti in quell'epoca. Secondo lui, il genio dell'inventore sembra, infatti, d'avere ispirato l'artista che eseguì questa copia. Nondimeno il voler ricercare chi sia stato l'autore sarebbe opera infruttuosa. Potrebbe anche essere attribuita ad Alcamene o Prassitele, senza diminuir la fama di questi celebri artisti [37]. Benchè poco dopo l'autore affermasse che posteriori considerazioni l'inducevano a mutare avviso, non potendola più ritenere come una copia di quel tempo [38], pure nel Museo Borbonico il Finati la dava assolutamente per un'ottima copia di un originale di Alcamene o Prassitele fatta nei tempi di Augusto o di Adriano [39]. Sulle medesime orme del Millingen, ma con maggiore riserva, il Gerhard anch'egli osserva che l'eccellenza del lavoro non impedisce di attribuirla al tempo di Adriano, quando appunto venne tutto restaurato l'Anfiteatro Campano [40]. Il Welcker, che appena accenna a questa statua, in occasione di quella di Milo, ricordando

che il Millingen ritrasse la sua prima opinione, pare che indirettamente anche egli non l'abbia per una imitazione [11]. Soltanto ultimamente, dandone una breve illustrazione, il Friederichs ha creduto di ritornare all'antico avviso, contentandosi di dire che sembra opera romana eseguita sopra un originale greco non anteriore all'epoca alessandrina, e che ad un'epoca molto recente accenna tanto l'accentuazione plastica della pupilla, quanto il diadema, che manca alla figura di Venere dell'epoca classica dell'arte [12].

Oltre a questi, non conosciamo altri avvisi che ne sieno stati portati; e senza voler peranco discutere la loro giustezza, questo facciamo prima di tutto rilevare, che essi potranno essere esatti, ma che non hanno il pregio e la condizione della dimostrazione, che per un'opera di tanta importanza sarebbe stata indispensabile. Noi per altro abbiamo voluto riferirli sia per debito storico, sia per l'autorità da cui sono accompagnati, che, sopratutto, perchè si osservi quanto sia facile che un monumento, benchè reputato squisito, sia pure quasi lasciato in obblìo dalla scienza, quando una critica non molto severa ha fatto valere per qualche tempo dei pregiudizii. Nel principio di questo secolo e fino a pochi decennii fa, ogni opera d'arte già esistente nei nostri Musei o scoperta di recente, specialmente se plastica, o era un capolavoro o una mediocrità, un

originale o una copia, un'opera di Fidia, di Prassitele, di Policleto ovvero un'opera romana. Se in essa faceva difetto o pure non si discerneva abbastanza sicuramente quella precisione d'esecuzione, quella delicatezza di forme, quell' idealità, quella perfetta imitazione della natura e tutti gli altri caratteri specifici del classicismo della plastica greca, si affermava che essa non era venuta fuori da uno scalpello sommo, era produzione d'un popolo e d'un'epoca, in cui l'arte era perfettamente decaduta; appena era fatta degna della menzione dei dotti. Le cagioni di questa critica inesorabilmente ingiusta eran varie, ma principali erano da una parte il cieco entusiasmo per solo ciò che era classico, e dall'altra il non essersi ancora venuto dimostrando, come l'arte in Italia e in Roma imperiale era nè più nè meno che una continuazione dell'arte greca, e che come in Grecia così in Roma v'era una originalità artistica, la quale metteva capo nelle varie scuole che vi fiorivano. Dopo il Winckelmann, che quantunque abbia ricostituita per il primo la storia dell'arte e abbia anche in parte fatto rilevare l'importanza del periodo romano, pure sovente anch'egli non va senza di quel pregiudizio, questo si può dire che non esiste più. Mano mano fissandosi sempre meglio i criterii di distinzione storica e di stile, molte pregevoli opere scultorie sono state rivendicate all'arte greca. Ma ciò che maggiormente importa è,

che oramai anche quando una di esse è giudicata appartenente all'epoca greco-romana, l'attenzione che vi recano i critici non è minore, tra per la maggiore stima riconosciuta in quell'epoca, tra perchè studiando sempreppiù le sue produzioni, si può rifarne meglio la storia d'ogni scuola e ritesserne la tela, siccome è stata fatta per l'arte puramente greca. Questa ricostruzione storica, però, non è, si può dire, che al cominciamento. Come rimarrà sempre nella critica molto malagevole il distinguere l'originale da una imitazione, specialmente quando questa sia d'una mano perita; nella stessa guisa sarà ancora per qualche tempo molto difficile il distinguere con sicurezza un'epoca puramente greca da un'altra greco-romana, quando però l'una non sia specchiatamente un lavoro classico, e l'altra apertamente non si confonda con quella serie innumerevole di imitazioni più o meno libere di produzioni greche, imitazioni che abbondano tanto in questo Museo, ovvero con quella di opere locali e di ultimo ordine.

In generale la critica artistica ha mestieri che sia accompagnata dalla cognizione e dallo studio diretto del monumento; ma quando esso sia fra quelli non facili a classificarsi a primo aspetto, quella condizione diviene ancora più necessaria. Di questa abbiamo una pruova appunto nella nostra statua. Quando il Millingen, così profondo conoscitore ed

osservatore arguto di opere antiche, la dichiarava una copia, noi osiamo credere che egli non l'avesse peranco osservata da vicino; e quando più tardi trovava opportuno di dire, che *subsequent view and considerations have induced me to alter the opinion*, indubitatamente queste parole erano scritte dopo che da lui era stata visitata direttamente la statua. Ad ogni modo, poichè egli non sostituisce a quella sua opinione un'altra, e poichè essa essendo stata ricevuta dopo di lui, mostra che abbia un certo fondamento, si potrebbe essere tentati, volendo trattare di proposito del lato storico del nostro argomento, di cominciare proprio dal mettere il quesito: se, cioè, questo sia un lavoro greco o romano. Non per tanto noi terremo un'altra via. Per rispondere direttamente a quel quesito sarebbe indispensabile premettere tutti i criterii, che valgono a far distinguere l'un lavoro dall'altro; e più indispensabile ancora il dare una nozione generale dello sviluppo dell'arte greca nel mondo romano. Ora tutto ciò porterebbe con sè una trattazione lunga, particolareggiata, la quale a voler essere esatti, addimanderebbe lo studio di parecchi monumenti. In altra opportunità, pigliando ad esame uno o più monumenti di origine puramente romana, noi ci occuperemo di queste quistioni, che ora potrebbero solo incompiutamente essere accennate. Oltre a ciò, cominciando immediatamente da quel

quesito, forse non si giungerebbe ad un risultamento soddisfacente, appunto perchè i dati per risolverlo, stando al solo stile, sarebbero poco bastevoli; mentre, pigliando le mosse da un altro punto di partenza, si perviene a quello con maggiore facilità, e forse in guisa, che ogni dubbio sia dileguato.

Dicemmo più innanzi che fra la nostra Venere e quella ritrovata nell'isola di Milo e ora nel Louvre v'è tale analogia, che non si può fare a meno di non pensare ad un tipo comune, quando anche non si fosse tentati di stabilire fra loro un rapporto ancora più immediato. Molte circostanze hanno reso possibile di determinare approssimativamente l'epoca, alla quale si può ricondurre la Venere di Milo; anzi se si dovesse credere ad una iscrizione di cui sarebbe stata fornita la base, se ne saprebbe anche il nome dell'autore. È naturale che, determinate esattamente le differenze che passano fra questa Venere e la nostra, tanto rispetto alla composizione quanto alle forme, si può avere un primo dato sicuro per conchiudere circa alla scuola onde procede quest'ultima, e quando questo non sia possibile, almeno si saprà se sia di un'epoca anteriore o posteriore all'altra. Questo è dunque il nostro punto di partenza, il solo da cui crediamo che si avrebbe dovuto muovere e che finora è stato ommesso. Il solo ostacolo che si potrebbe incontrare in

questo studio è, che essendo state le due statue, specialmente quella di Milo, soggette a restauri vari e a molte proposte di restituzioni, alcuni facendone un gruppo con Marte, altri con Paride e altri con Amore, il giudizio potrebbe essere distolto e forzato dalla predilezione per una restituzione piuttosto che per un'altra. Ma noi sapremo cansarlo, esaminando i monumenti tali quali essi furono ritrovati.

Bisogna però, innanzi tutto, rimuovere dalla mente la persuasione non difficile ad aversi, che la Venere nostra sia una copia di quella di Milo, o anche viceversa; persuasione che, nel primo caso, diminuendo moltissimo il pregio del monumento di Capua, renderebbe inutile ogni altra trattazione; e nel secondo, rendendolo a quella superiore, lascerebbe insoluto il quesito dell'epoca e quindi anche inutile ogni paragone. Ora, esaminando accuratamente insieme le due opere, valendoci del disegno che vi presento della statua del Louvre, io non dubito che sarete per conchiudere con me, che quei due casi di imitazione sono assolutamente impossibili. Infatti, cominciando dai particolari, voi osservate che mentre la nostra Venere ha sulla fronte un largo diadema, tale che i Greci appellavano propriamente στεφάνη, su cui pare che vi sieno tracce di bottoncini o perle; l'altra invece ha appena un semplice nastro che le cinge i capelli

e glieli lega di dietro. Un diadema simile a questo, che talvolta si osserva nella Diana e raramente nella Venere, si può anche vedere in un piccolo bronzo della nostra raccolta, che rappresenta la stessa dea nel momento che se l'ha posto sul capo. Questa differenza non è di così poco momento, come potrebbe sembrare, non solo per ragione d'epoca artistica, ma perchè fa rilevare il concetto più marziale della nostra che non dell'altra Venere. Inoltre, sotto il piede sinistro di questa è troppo chiaro che vi sia un elmo; ma è assai problematico che l'abbia avuto anche quella di Milo, essendo stato il piede poco sollevato dalla base, tanto che si potrebbe piuttosto pensare o ad una maggiore elevazione del suolo, ovvero ad una testuggine, come appunto si vedea nella Venere Urania di Fidia [43]. In generale il *peplon* nell'una e nell' altra copre ugualmente solo la parte inferiore del corpo; ma quanta diversità non si scorge non solo nel modo come son trattate le pieghe, non solo nella loro ricchezza e grazia maggiore nella nostra che nell'altra, ma ancora nel modo come esso si sostiene attorno alle gambe e scende dall' un lato e dall'altro? Tralasciando altre piccole differenze, voi avrete certamente già notato la principale, quella che decide ogni questione: la diversa positura di tutto il corpo. Mentre la nostra è molto inclinata innanzi, quella di Milo sta più ritta; anzi è note-

vole in questa una circostanza speciale, cioè che il corpo piegandosi molto sul lato destro, fa una forte curva dal lato opposto, in guisa che veduta di prospetto fa l'impressione di essere contorta. Coloro che la immaginano formante un gruppo con Marte, non possono spiegare altrimenti questa circostanza che supponendo una certa violenza usata dalla dea per avvicinare a sè il dio della guerra. Sia però qualunque la ragione del suo atteggiamento, questa speciale incurvazione del corpo accenna alla presenza, al lato destro, di una persona o un oggetto; il che è confermato dal foro quadrangolare che era sulla base da quella parte. Ora questa particolarità essenziale, che spiega ed è in armonia con tutto il concetto artistico e il suo motivo, manca nella nostra Venere. Che questo motivo poi sia stato diverso, si vede anche da ciò, che quest'ultima è rivolta collo sguardo innanzi come se parlasse a qualcuno che l'è molto dappresso, e quella invece guardando più orizzontalmente mostra che non abbia nessuno innanzi di sè. E mentre perciò e per altre ragioni svolte di sopra il nostro gruppo si deve immaginare essere stato composto con un Amore, quello di Milo è impossibile che sia stato lo stesso, appunto perchè la disposizione del capo, l'atteggiamento della bocca e la direzione dello sguardo in accordo con tutto il movimento del corpo, accennano piuttosto ad un

obbietto lontano della sua attenzione. Rappresentando in genere tutte e due un medesimo concetto mitologico, il loro carattere e quindi l'insieme delle forme hanno un punto di contatto comune, il quale è più negativo che positivo, perchè consiste appunto nella negazione di tutto ciò che di leggiero, grazioso, attraente, piacevole si trova nella Venere rappresentata come pura dea della bellezza, e quindi nuda e in un momento sempre gentile e amoroso. Nondimeno nel particolare si discostano. Voi leggerete senz'altro nel volto di quella di Milo una espressione seria, dignitosa, spirante un'aria di orgogliosa altierezza; e specialmente dai tratti della bocca e dal movimento degli occhi si direbbe che in quella severità di espressione sia anche nascosto qualche cosa se non di forte dolore, certo non di una lieta disposizione dell'animo. A questo carattere corrispondono armonicamente da una parte l'atteggiamento della persona, che vista specialmente di profilo rivela fermezza, decisione, superiorità, quasi comando; e dall'altra, benchè anch'essa seminuda, la pienezza, la forza e quasi la durezza delle forme, la vigoria in generale di tutte le membra, le quali spirano una vita fresca, rigogliosa, ma nello stesso tempo nobile e grave. Senza temere di parere esagerati, osiamo dire che nella nostra Venere si scorge il contrapposto di tutto ciò. Benchè il suo capo sia cinto del diadema e sotto i

suoi piedi si veda l'elmo del vinto Marte, e forse lo scudo le stia a lato e una lancia tenga nella sinistra, pure il suo volto esprime tutt'altro che severità e altierezza, superiorità e comando. Ella è seria, nobile, ma dal modo come inclina la testa e guarda, come atteggia la bocca e le ciglia, anzichè fiero orgoglio e profondo sentimento, rivela una disposizione d'animo piuttosto delicata e tendente all'affettuoso. Si direbbe quasi che, dimentica della sua vittoria e della sua forza, non accorgendosi più che ha sotto il suo piede l'elmo del dio della guerra, ella volga nella mente già nuovamente pensieri di amore e di piaceri. E il suo corpo colla dolce e gentile inclinazione, colla posa svelta e piuttosto ricercata, colla morbidezza e delicatezza del nudo, colla maggiore poesia della disposizione del manto, concorre perfettamente a rendere più forte quella espressione. Da questa ultima differenza di carattere sorge necessariamente un corollario circa una differenza più intima del motivo, il quale, se non ci sbagliamo, potrebbe essere determinato così: che nella statua di Milo sia rappresentata la Venere marziale o vincitrice che voglia dirsi, assolutamente, senz'altro rapporto e in tutta la pienezza della coscienza della sua potenza; in quella di Capua invece la stessa Venere, ma in un momento e in rapporto mitologico tutto speciale, in cui si ripresenta e si riafferma più fortemente il concetto fondamentale di questa divinità, la bellezza e l'amore.

Messi insieme tutti questi punti di divergenza, ei non si può non concludere che il tipo generale di queste due Veneri sia il medesimo, ma che l'invenzione singolare sia diversa, e che perciò l'una non possa punto ritenersi siccome una pura imitazione dell'altra.

Quest'esame, intanto, conduce direttamente ad una seconda conclusione non meno importante della prima circa il valore artistico relativo delle due opere. Questo valore, in genere, oltre a tante condizioni tecniche, dipende anche in gran parte dalla rispondenza, dall'armonia perfetta che deve correre tra la rappresentazione e il rappresentato, tra l'insieme delle forme artistiche e il concetto che esse sono chiamate a rivestire, in quanto che quelle debbono quasi nascere contemporaneamente in un sol getto con questo. Meno si lascia trasparire la distanza che passa tra le uno e l'altro, meno apparisce l'artificio e lo sforzo dell'artista nell'ottenere questo accordo, e tanto più perfetta è l'opera d'arte. In questo accordo furono grandi i Greci, ed è senza dubbio un criterio poco fallace per giudicare d'una mano secondaria o di prim'ordine, d'una scuola più o meno classica, l'osservare fino a qual punto venga raggiunto in un lavoro quella rispondenza di contenuto e di contenente. Ora una delle ragioni che ci fa inclinare a credere la Venere di Milo superiore alla nostra è appunto questa, che in essa al con-

cetto della dea marziale, vincitrice, rispondono non solo il momento artistico, che non è distolto da altro rapporto d'affetto, non solo l'atteggiamento severo e orgoglioso, ma ogni parte della composizione sia riguardata dal lato inventivo che dal puro formale. Ella non vuol essere altro che la dea della bellezza, la quale smesse le sue grazie e le sue attrattive, diviene dea della forza, dell'impero, e tale ci si mostra infatti nell'insieme e in ogni singola particolarità. Si può dire altrettanto della nostra? Per quanto giustamente si voglia in questo lavoro riconoscere uno scalpello greco, per quanto si voglia lodare e la idealità del tipo e l'imitazione accurata del vero e le proporzioni giuste e la esecuzione maestrevole, non si potrà però non disconoscere che un disaccordo vi domina. Anche ella vuole essere la Venere marziale, ma mentre ne assume tutti gli attributi, mentre vuol atteggiarsi a dominatrice e severa, essa raggiunge appena la dignità e la nobiltà, che del resto non le manca mai anche quando è rappresentata come dea del piacere. A quegli attributi di forza e di vittoria guerresca contrasta la ricercatezza e la grazia in tutta la persona. Al diadema reale fa contrasto l'acconciatura elegante e gentile dei capelli; all'elmo calpestato dal piede sinistro la grazia come questo vi posa su; alla probabile esistenza dell'asta nella sinistra, la mollezza con cui la tiene e inclina il

capo. E così pure contrasta con ciò che ella vorrebbe essere la eleganza nel *peplon*, la delicatezza del petto, la gentilezza dei tratti del volto, la mitezza della espressione e, quel che è più, il motivo quasi erotico della sua relazione con Amore. Al qual proposito non possiamo non manifestare la nostra meraviglia, vedendo che il Millingen considera come un gran merito di questa statua la *bellezza sorprendente del suo volto con una espressione di semplicità e modestia che le aggiunge un incanto speciale* [11]. Tutto questo è vero; ma questa beltà e questa espressione sono a posto, corrispondono al carattere di questa dea come vuol apparire? Non si desidererebbe piuttosto che ne andasse senza e che, meno attraente, esprimesse più orgoglio e superiorità?

Quando o dalla lettura dei classici poeti o dallo scorrere la ricca serie di monumenti, noi abbiamo abituato la nostra immaginazione e i nostri sensi a vedere nella Venere tutto ciò che v'ha di più grazioso, più attraente, più bello nella natura umana; se ci si presenta questa donna fuori il suo elemento, occupata con le armi e disposta a combattere, non possiamo vincere in noi stessi un certo sentimento di ripugnanza e quasi di dispiacere che a una sola condizione, che essa acquisti tutte le proprietà che ce la fa apparire forte, altera, solenne, e che quasi ci faccia dimenticare la sua propria indole. Noi non vogliamo giudicare come gli antichi artisti ab-

biano potuto trovare conciliabili questa indole con quel motivo della forza. Questo però è indubitato, che essi vi erano indotti da una ragione mitologica, che questa ragione col tempo divenne religiosa e civile; che per molte generazioni esso non fu certo il motivo prediletto dell'arte e che lo divenne solo più tardi, all'epoca romana; e che in ogni caso, quando ebbero a trattare cosiffatto argomento, essi fecero predominare nel carattere e nell'espressione la severità e la gravità sulla leggerezza e sulla grazia. Questo difficile cómpito a noi pare che abbia raggiunto mirabilmente l'autore della Venere di Milo, e una prova se ne ha in ciò, che alcuni chiari critici hanno perfino dubitato che sia una Venere, credendola piuttosto una Vittoria, molto simile a quella così detta di Brescia, di cui l'atteggiamento è lo stesso, essendo intenta a scrivere sopra uno scudo e tenendo sotto i suoi piedi un elmo [45]. Oltre però a questa ragione di inferiorità della nostra statua, altre se ne possono ancora vedere nell'indeterminata mollezza delle forme, in un certo studio affettato di alcune parti, come della drapperia, nell'accentuazione della pupilla, nel modo poco naturale con cui il braccio destro preme sul seno, e in generale in una certa maniera alquanto convenzionale, innanzi a cui risplende ancora più la naturalezza e l'immediata intuizione della natura nella Venere di Milo. In

questa, insomma, tutto se non ci pone, certo ci avvicina molto ad un'epoca che non dovè esser troppo lontana da quella, in cui alla concezione chiara, precisa, grande del mito, teneva dietro una maniera di rappresentare adeguata, larga, sicura, ispirata all'ideale e modellata al vero. Nella nostra Venere, al contrario, tutto ci respinge ad un periodo più recente, nel quale si manifesta appunto quel disaccordo tra contenuto e forma; si vuole l'ideale, ma non si sà cercarlo nella stessa natura, sibbene nel convenzionale, nel tradizionale; si possiede la forza dell'invenzione, ma la si trattiene nei limiti del passato nell'arte; si ha la maestria della composizione e della tecnica, ma la si esagera; infine si ha il sentimento di rilevare l'arte dal puro realismo in cui era caduta dopo le grandi scuole classiche, ma si resta incerti fra questo che vive più vicino e l'idealismo classico che è troppo lontano.

Ma quali sono queste due epoche? Quali queste due scuole, da cui dipenderebbero questi due monumenti? È inutile che io ripeta l'incertezza in cui finora si è rimasti e si è ancora circa l'una e l'altra; è inutile ancora di avvertire che colle nostre ricerche non crediamo di sciogliere il quesito, ma solo di avvicinarci più alla sua soluzione, specialmente pel monumento che più ci riguarda.

Siccome abbiamo detto innanzi, sarà molto opportuno cominciare, ora che sappiamo con qualche

certezza il rapporto che passa fra loro, dal sapere prima in qual tempo si possa collocare la Venere di Milo. Per esser brevi, intanto, non riferiremo qui le varie opinioni manifestate dai critici, dei quali alcuni ne fanno una produzione di prim'ordine dei tempi classici dell'arte greca, altri invece diminuendone troppo i pregi, scendono perfino a porla fra le copie di tempi della intera decadenza di quell'arte [46]. Non si può però ommettere che un primo dato abbastanza certo per venire ad una determinazione è, che nello stesso luogo ove venne rinvenuta la statua fu trovato pure un pezzo della base, su cui era scritto in greco il nome dell'autore, il quale sarebbe stato un Alessandro, figlio di Menide, da Antiochia al Meandro. Il nome di questo scultore sarebbe per altro ignoto, ma con molta probabilità appartiene a quella schiera di artisti dell'Asia Minore, che fiorirono fra gli ultimi tempi della Repubblica e i primi dell'Impero, e in gran parte lavoravano in Italia e Roma stessa. Poco dopo quel ritrovamento, col pezzo della base andò perduta anche la iscrizione, di cui però rimaneva una copia esatta e la memoria in parecchi che l'avevano veduta [47]. Si sospetta che questa sparizione sia avvenuta per togliere ogni documento che attestasse l'origine non molto classica della statua, quand'anche non si avesse voluto porre in dubbio che quel frammento avesse fatto parte della sua base, siccome alcuno

sostenne. A giudicare adunque dalla iscrizione, quest'opera non sarebbe anteriore al secondo secolo e forse più probabilmente potrebbe anche appartenere al primo avanti di Cristo [48]. E oggi, dopo che è finito l'entusiasmo esagerato dei critici e degli artisti francesi di quell'epoca, e la critica severa, spassionata è venuto ad esaminare ogni lato di questa statua, il giudizio che ha più fondamento è quello che si accorda più ai dati fornitici dalla iscrizione.

Riassumendo in breve tutto ciò che ne hanno pensato coloro, i quali hanno esaminato da presso quel marmo, e seguendo principalmente le esatte e profonde osservazioni dell'Overbeck, bisogna infatti confessare che, malgrado i grandi pregi artistici, alla statua di Milo fa difetto l'originalità dell'invenzione; con che non vuolsi punto intendere che essa sia una pura e gretta imitazione di second' ordine. Imperocchè è impossibile pensare, che il momento artistico della Venere marziale, sia essa con Amore o con Marte, o anche senza, che specialmente in Roma ebbe tante e sì varie riproduzioni, abbia ricevuta per la prima volta la sua rappresentazione in questa statua. Già innanzi abbiamo accennato i monumenti molto più antichi, in cui questa si trova espressa e qui vengono naturalmente alla memoria i nomi di sommi artisti, i quali trattarono più o meno una simile Venere, sopratutto Scopa, di cui si ricorda

una Venere con Marte, che sarebbe stata in un tempio in Roma e un'altra con Pothos o Amore adorata in Samotracia [49]. Non pare, del resto, che questo tipo comune a tante simili riproduzioni sia tanto antico, dappoichè ciò che v'ha in queste di simile, di comune e che accenna indubitatamente a quel tipo, è l'atteggiamento in generale e più propriamente il modocome il manto copre la parte del corpo, o piuttosto scopre la parte superiore per lasciarla nuda. Ora giustamente si osserva, che le due più classiche scuole della Grecia motivavano la nudità delle loro statue da tutta la situazione e il concetto della rappresentazione; mentre è caratteristico del cominciamento della decadenza il sostituire a quel motivo reale un altro puramente artistico, che è quello di mostrare maggiormente la grazia del corpo, il puro piacevole. In qualunque modo si pensi aggruppata la Venere di Milo, con Marte, Paride o Amore; sia qualunque la sua azione, la sua quasi nudità, non è motivata dalla sua posizione e in ogni caso ha sempre uno scopo tanto artificioso e poco elevato, che non sarebbe mai venuto in mente ad uno Scopa, un Prassitele, e tanto meno ad un Alcamene. Se adunque nel tipo fondamentale vi fu questa quasi nudità arbitraria, destinata solo all'effetto, e se questo è interamente contrario al classicismo dell'arte, con più ragione non si può attribuire la Venere di Milo a quell'epoca, e molto più probabil-

mente sarà di un tempo, in cui quella tendenza era già molto avanzata, come fu appunto nel periodo a cui si riferisce l'artista Alessandro di Antiochia. Se non che, questa mancanza d'invenzione, questo riferirsi ad un tipo comune, il quale non sarebbe già servito come un modello ad un imitatore qualunque, sibbene, come direbbesi piuttosto, d'ispirazione all'autore della statua, non porta con sè necessariamente la conseguenza che una certa relativa originalità gli si debba negare. E questa indubitatamente si osserva già nella positura del corpo, nel carattere della figura e nella espressione del volto, e se il motivo fu altro che l'essere insieme a Marte o il mirarsi nello scudo, si vedrebbe certo anche in ciò. Dove poi ella apparisce ancora più chiaramente è l'esecuzione, la creazione stessa della forma, la quale è delle più belle che si abbiano e perfettamente rispondente al carattere della rappresentazione. La gravità e la nobiltà, che è il carattere proprio di questa Venere, sono raggiunte in una maniera mirabile dall'espressione del volto, i cui tratti non rivelano nessuna passione, ma la più grande tranquillità, dalle forme del corpo, dal nudo, il quale mostrandosi fortemente sviluppato, florido senza soprabbondanza di vita, di proporzioni grandiose e larghe, dà l'idea vera della donna in tutta la manifestazione della sua maggior forza. I critici lodano singolarmente la maniera perfetta come è trattata la pelle e la superficie in ge-

nere del marmo; la sua tessitura elastica e la vellutata morbidezza conservate mirabilmente nel più bel marmo di Paros sono pregi di cui si hanno pochi esempi, ma che per altro si spiegano senza ricorrere ad un periodo classico dell'arte, considerando che il monumento nulla, per questa parte, ebbe a soffrire nel luogo ove rimase sepolto e ancora meno dopo che fu ritrovato. Ora tutti questi pregi non possono bastare per farne un'opera di tempi poco lontani da quelli, in cui fiorì Fidia, siccome da alcuni si è creduto. Per quanto siano importanti, essi vengono ridotti ad una giusta estimazione, quando si pon mente che di lavori così ben conservati non si hanno in gran copia per fare un equo paragone, e che a questa trattazione bellissima delle forme non corrisponde punto la grandiosità, la libertà, l'originalità della composizione. Questo è uno dei caratteri che distinguono le scuole della decadenza da quelle dell'arte fiorente; è il carattere della scuola, da cui vennero fuori il Torso del Belvedere e il Gladiatore Borghesi e, con moltissima probabilità anche la Venere di Milo.

III

Voi avrete già compreso quale sia la conseguenza, a cui siamo naturalmente condotti da queste considerazioni e da questo paragone. La Venere di Capua, che non può gareggiare con quella di Milo nè per l'invenzione, nè per l'armonia del concetto colla rappresentazione, nè per la maniera di trattare le forme del corpo e sopratutto del nudo, non potrebbe seriamente essere riferita ad un'epoca anteriore a quella, che cominciò colla decadenza dell'arte dopo Alessandro, nè tanto meno a quella stessa da cui abbiamo visto uscire la sua compagna. Non potendo, d'altra parte, discendere fino a quel periodo, nel quale l'arte greca perde ogni vita propria in Italia e insieme alla povertà della composizione comincia a sentirsi il difetto della imperfezione della tecnica; noi siamo per necessità limitati a quel periodo, che tenne dietro immediatamente all'altro della scuola dell'Asia Minore; il quale conservandosi per parecchie generazioni senza molto progredire, finì per cedere il luogo ad un nuovo rigoglio artistico sotto Adriano.

Comincia questo periodo verso gli ultimi tempi della Repubblica; comprende molti artisti greci stabiliti a Roma, delle cui opere questa s'andava adornando, e anch'esso, in mezzo a una varietà d'indirizzi e di attività individuali, ha la sua scuola pre-

dominante, il cui capo è Pasitele, e i principali discepoli sono Stefano e Menelao, ai quali poi seguono Archesilao, Zenodoro, Menofanto e altri meno noti. Di Pasitele, che visse al tempo di Pompeo Magno e del quale non sono pervenute fino a noi se non notizie delle sue opere, si sa che era molto ammirata la sua maestria nella tecnica e che fu tra i pochi nell'antichità che abbia fatto uso di modelli di creta. Ma l'indirizzo della sua scuola apparisce meglio nei due primi suoi discepoli, di cui restano per avventura alcuni lavori, come il così detto Oreste di Stefano nella Villa Albani e il gruppo di Menelao nella Villa Ludovisi [59]. Niuna originalità di invenzione, imitazione libera e intelligente di originali delle migliori epoche; speciale tendenza di Stefano a congiungere, in certe produzioni, il carattere dello stile arcaico con quello della scuola attica; poco studio nella natura, ma tecnicismo perfetto, benchè accompagnato da una certa pulitura e da un convenzionalismo; molta vita nella figura e in generale una inclinazione accentuata al passionato, al sentimentale e all'effetto: ecco le linee più sicure e generali di questo indirizzo. Era insomma una scuola, la quale stava in mezzo, raccogliendone o meglio studiandosi di raggiungerne i pregi, alle creazioni ideali dei così detti nuovi-Attici, e alla tendenza al naturalismo pomposo, al raffinamento tecnico della scuola dell'Asia Minore. Come si vede, noi ritroviamo in

essa quei medesimi caratteri che abbiamo scorti nella nostra Venere, o se si voglia, in questa nulla si scorge che faccia contrasto manifesto coi criterii di quella scuola. Quella incertezza di invenzione tra la Venere piacevole e voluttuosa e la Venere grave e guerriera, espressa colla quasi nudità del corpo, col diadema, colla freschezza delle forme e l'espressione gentile; quel contrasto tra la semplicità e l'amorevolezza del motivo artistico da un lato, e il concetto fondamentale della rappresentazione, dall'altro, sono qualità, che rispondono perfettamente all'ecletismo della scuola di Pasitele. Se poi debba dirsi uscita proprio dal suo scalpello, ovvero da quello dei suoi scolari, s'intenderà che con sì pochi mezzi di comparazione, non sia cosa molto agevole a dirsi. Ma v'ha ancora altri indizii, che aggiungono maggior forza alla nostra congettura e che fino ad ora non sono stati tenuti in quella considerazione, che pure avrebbero meritata, volendosi pronunziare un giudizio fondato almeno sulla maggiore probabilità intorno all'epoca di questo monumento.

Contemporaneo e forse anche discepolo di Pasitele, viveva in Roma, al tempo di Cesare, un artista greco a nome Archesilao. Scarsissime sono le notizie intorno alla sua patria e alla vita in genere menata in Roma; alcune se ne conservano nondimeno circa alcuni suoi lavori, e tali che bastano a darci un concetto della sua maniera nello scolpire. Da Plinio,

infatti, si sa che a lui fu commessa dal figliuolo del noto Lucullo una statua della *Felicitas*, che poi rimase incompiuta per la morte avvenuta a Filippi di Lucullo [51]; che presso Varrone trovavasi un'altra sua scultura rappresentante una leonessa con varii Amorini alati, di cui alcuni la legavano, altri la costringevano a bere in un corno e altri le mettevano i cosidetti *socci* [52]. Probabilmente appartiene anche a lui un altro gruppo visto dallo stesso Plinio presso Asinio Pollione e rappresentante dei Centuari che portano delle Ninfe [53]. Il suo gran merito e la sua fama consistevano specialmente nella grande perfezione dei suoi modelli, che dagli stessi artisti venivano comperati a carissimo prezzo. I suoi sforzi erano indirizzati in modo precipuo ad ottenere la maggiore finezza e pulitezza della esecuzione, donde una eleganza ricercata anzichè una severità ed una gravità nell'insieme della composizione. La originalità non sembra neanche essere stata una dote dei suoi lavori, siccome si vede appunto nel gruppo della leonessa cogli Amorini, essendo stati simili soggetti già trattati prima di lui. Se non che, una certa indipendenza e una maniera quasi maestra di rifare questi originali, pare che non gli si possa negare. Certo, queste due ultime opere rivelano in lui una familiarità nel trattare dei soggetti piuttosto di genere comico; ma come di lui non si possiede più nulla e non sap-

piamo se accanto a tale genere egli abbia egualmente coltivato il serio, mitologico o storico che sia, così crediamo che non si possa con molto fondamento concludere che egli sia rimasto più nella sfera del puro realismo, anzichè in quella dell'ideale. Notiamo però questa circostanza, che fu già rilevata da altri [54], che cioè oltre alla ricercatezza e alla perfezione della forma, in lui è singolare la predilezione del grazioso e del gentile, e si direbbe quasi dello scherzoso e dell'erotico nei soggetti mitologici: predilezione che segna già un grado di decadenza a fronte dell'altra scuola asiatica anteriore a Pasitele, e che del resto mostra sempre gli ultimi avanzi di una vita propria dell'arte greca in Roma.

Ora, merita attenzione questa circostanza, che a lui Cesare commise una statua la quale doveva rappresentare una *Venus Genitrix*, che quantunque non finita, nell'anno 46 avanti G. C. fu collocata in un tempio fatto costruire appositamente nel *Forum Iulium*, tempio che in quello stesso anno venne consacrato a questa dea [55]. È noto che questo tempio fu già votato da Cesare alla progenitrice della sua gente, ai *Iulii*, quando nella battaglia di Farsalo si decidevano le sue sorti e quelle di Roma. Di questa statua, intanto, non si hanno che solamente delle copie, fra cui meritano menzione principalmente quella in una moneta di Sabina,

e le altre in marmo esistenti nel Vaticano, nella villa Borghese e a Parigi [56]. Essa è interamente vestita e colla destra trae sulle spalle un velo; il suo atteggiamento è grave e la espressione dignitosa. Ciò che è caratteristico in questa statua, siccome ha già osservato l'Overbeck [57], è che il manto scendente dalla spalla sinistra è tanto trasparente ed è così aderente al corpo, che lascia apparire, anzi accresce tutta la grazia e l'attrattrattiva delle forme nude. Da ciò si ricava non solo una riconferma a quella tendenza alla eleganza e alla finezza tecnica, già rilevata di sopra, ma anche all'altra di trattare il marmo, nella imitazione del panneggiamento, in modo da produrre il più bello effetto della trasparenza. E l'una e l'altra circostanza, mancando noi di un originale, bastano in certa guisa a farci intendere i caratteri più salienti della sua arte; come il trovarsi tante riproduzioni di questa Venere è già una prova che a quel tempo e anche dopo essa dovè essere abbastanza stimata dai Romani.

Ad ogni modo, questo noi sappiamo oramai di sicuro, che fra tanti artisti greci e forse anche italici che si trovavano a Roma, Archesilao fu prescelto da Cesare per ritrarre l' immagine della dea che l'aveva protetto nella battaglia di Farsalo, e a cui aveva dedicato un tempio; quella stessa dea che pomposamente e ufficialmente nel discorso che egli

tenne nei funerali di sua zia Giulia, aveva dichiarata la progenitrice della sua famiglia [58], e al cui nome i soldati delle sue legioni correvono alla vittoria. In quel discorso ricordando la leggenda di Enea, che figlio di Venere e di Anchise venne nel Lazio a fondare Lavinio, e scendendo sino al trapiantamento dei *Iulii* da Alba Longa a Roma, egli andava preparando la sua glorificazione e apparecchiando gli animi dei Romani alla monarchia di diritto divino, come già li aveva conquistati colla sua grandezza e le sue vittorie sul campo. E quando, infatti, vinto Pompeo a Farsalo e poscia i Pompeiani a Tapso, egli debellava indirettamente anche il partito degli ottimati; quando il Senato decretava che ogni anno si festeggiasse la sua nascita, che il giuramento fosse preso in nome di Cesare, che si facessero pubblici voti per la sua salute, che Senatori ed Equiti gli servissero da guardie d'onore, e che sulla sua casa si ponessero dei frontoni che si convenivano solo ai tempii; quando insomma fu perfino chiamato Giove e Marco Antonio destinato a suo sacerdote; era naturale che con questa divinizzazione divenisse molto opportuno il tempio a Venere Genitrice. Ma questo non fu un fatto isolato. Già innanzi ricordammo che le due colonie inviate da lui a Corinto e a Capua adottarono, siccome loro divinità protettrice, la stessa Venere, la quale naturalmente doveva per loro essere una *Victrix* piuttosto che

una *Genitrix*, sia perchè esse probabilmente furono delle colonie militari, composte di veterani, sia perchè in Corinto e in genere in Grecia il concetto della Venere marziale o vincitrice aveva già una base nel mito e qualche tentativo di rappresentazione nell'arte. Che anzi non è improbabile affatto che quando Capua volle avere una statua, la quale rappresentasse la sua nuova patrona, fosse scelta appunto quella immagine che vedemmo essere già esistita nel tempio di Acrocorinto e poi riprodotta sulle monete di quella città. Al tempo di Cesare, adunque, nella mitologia artistica comincia ad affermarsi con molta precisione questo concetto duplice della Venere genitrice e vittrice, che si possono considerare piuttosto come due lati d'un medesimo pensiero; prima di lui esso non era interamente passato dal campo della poesia in quello della plastica. Egli pel primo innalza a lei, nella parte principale della città di Roma, un tempio con una statua, e forse su questo esempio Capua dovè anch'essa fare altrettanto; imperocchè ei non può certamente attribuirsi al solo caso, che questa nostra statua siasi ritrovata in quella stessa città, di cui la dea che essa rappresenta era tutelare. Nè sarebbe una ragione seria l'opporre che sia stata rinvenuta nell'Anfiteatro e che qui non potè servire certo come idolo; potendosi rispondere facilmente che essa vi sia stata trasportata in seguito per ri-

empiere una delle principali nicchie di quell'edificio, o come altro ornamento, e che questo abbia potuto avvenire anche quando lo stesso Adriano lo fece restaurare e abbellire.

Noi, dunque, concludendo, crediamo che la nostra statua possa essere stata eseguita anche in Roma al tempo di Cesare, da uno di quegli artisti che fiorirono ai suoi tempi; alla quale conclusione siamo autorizzati oltre a tutte le ragioni finora esposte, dall'osservare nella scuola di questi artisti quelle qualità stilistiche che si ravvisano in questa Venere e non potendola, quel che è più, riferire a un tempo più classico o più corrotto dell'arte. Nè sarebbe molto inverisimile, che fosse anche venuta fuori dalle stesse mani di Archesilao, nella cui maniera v'è tutto ciò che si trova di speciale in questo marmo sia che si consideri dal lato della composizione, che da quello della esecuzione. Alla quale congettura non si potrebbe certo opporre, che la Venere eseguita per Cesare presenti un altro carattere e altre forme; dappoichè è chiaro, primamente, che in questa il concetto essendo più grave e serio addimandava una forma analoga, che si spiega appunto coll'essere tutta vestita; e inoltre, quanto alle forme, già abbiamo osservato che con riproduzioni di seconda o terza mano non è possibile fare un paragone. Del resto, quella particolarità del modo come era trattato il panneggiamento della

Venere di Roma, risponde perfettamente alla maniera e allo studio che si osservano anche nel manto di questa statua; come, in genere, la tendenza alla grazia e all'effetto che in questa è troppo manifesta, trova anche un riscontro nell'altra, specialmente nel rendere più attraente il nudo con quella trasparenza studiata della veste e nell'atto di pigliare colla destra il velo. Infine, ammesso, come ci pare indubitato, che questa statua sia stata in rapporto col culto di Venere vittrice in Capua, e considerato che in Roma appunto quando questo culto si istituiva, viveva un artista di grido, a cui Cesare commetteva un lavoro di tanta importanza pel suo nuovo tempio; ci sembra molto più naturale il pensare che questo stesso artista abbia anche eseguita quella statua per Capua, anzichè un altro di ignota parte della Grecia o dell'Italia. Noi, del resto, non insistiamo molto su questa ipotesi e solo siamo contenti di aver fatto rilevare una circostanza e un nome di artista, che meritano di essere non dimenticati nella illustrazione di questa bellissima statua.

E ora, ponendo fine a queste ricerche storiche e ripensando sul carattere della divinità che rappresenta questo nostro marmo, io non so ritenermi dal dire poche cose ancora intorno al posto speciale, che nella mitologia artistica occupa il mito di Ve-

nere. Altra volta v'intrattenni abbastanza lungamente sul doppio e vicendevole rapporto che corre tra la mitologia e l'arte; vedemmo come questa sorge e si svolge tenendo dietro allo svolgimento progressivo del mito, il quale ne è l'anima e ne assorbe tutta quanta l'attività; mentre da altra parte l'arte stessa creando i tipi umani e i caratteri della divinità, essa medesima è un fattore potentissimo della formazione del mito. In questo contatto scambievole fra l'una e l'altro v'è questo di comune, d'invariabile, che ogni mito avendo la sua propria indole e la sua particolare manifestazione, quando entra nel campo dell'arte, benchè questa lo plasmi e lo modifichi a suo modo, pure conserva sempre il suo concetto fondamentale e rispetto ad esso, per quanto libero, creativo, l'arte è sempre un mezzo di rappresentazione, il mito è sempre, nella sua manifestazione speciale, l'obbietto immediato dell'opera artistica. Una statua o un dipinto intesi a rappresentare, a mo' d'esempio, Giove, oltre alle condizioni tecniche di cui devono essere forniti, saranno opere perfette, avranno raggiunto il loro scopo, quando avranno côlta questa divinità nella sua individuale determinazione, nel suo tipo, in quella relazione più o meno fondata sulla mitologia. Ora nel mito di Venere v'è questo di singolare, che esso diviene scopo assoluto dell'arte figurata, che immedesimandosi colla bellezza, essendo anzi lo stesso bello arti-

stico, in ogni singola opera d'arte è scopo a sè medesimo; sicchè mentre per gli altri miti la bellezza era una condizione, o se si vuole, anche uno scopo del lavoro artistico, il quale quasi si nascondeva e voleva parer secondario rispetto al concetto speciale della rappresentazione; nel mito di Venere, invece, considerato in relazione all'arte, il bello è il fine ultimo, non più la condizione che deve necessariamente accompagnare il lavoro artistico, ma la sua essenza, il tutto.

Se ci dimandiamo, intanto, donde proceda questa specialità, anche qui dobbiamo rispondere a noi stessi che essa è l'effetto di quel contatto della mitologia coll'arte, e più propriamente dell'influenza di questa su quella. Egli è, infatti, che Venere, uscita quasi dalla cerchia della poesia e del culto ed entrata in quella del sentimento e dell'operosità artistica, questa ne fa una dea del bello, come la coscienza religiosa e civile del popolo aveva fatto di Minerva la dea della sapienza, di Giove il dio dell'impero, di Marte quello della guerra e così via. Nè in ciò l'arte creò, per così dire, dal niente, fu arbitraria. Come nelle altre divinità quel concetto umano, civile o morale che sia, trovava un fondamento e una ragione in un altro concetto primitivo, naturale, fenomenico; così anche per Venere la sua determinazione come tipo della bellezza trovava un fondamento in un con-

cetto anteriore, naturale. V'era però una differenza in questo processo, e consisteva in ciò, che negli altri miti la determinazione del carattere umano avveniva sempre in maniera, che ogni divinità conservava sempre qualche cosa che la distingueva dal puro umano, qualche cosa che rivelava la sua essenza superiore, divina. In Venere, al contrario, l'individualizzazione è portata fino all'ultimo grado, l'umano vuol essere raggiunto in tutta la sua intima essenza, le sue forme sono côlte nella loro purità organica, nelle loro leggi fondamentali e l'ideale che nasce da questo processo è un ideale che si distingue da quello divino degli altri dei, è il bello artistico. In questo i Greci furono maestri e la creazione di questa bellezza rimarrà il più gran testimonio del loro sentimento e della loro capacità artistica, che passa i confini della loro terra e della loro storia.

Voi ricorderete quello che fin dal principio di queste conferenze dicemmo intorno a ciò che i Greci intendevano o, per meglio dire, sentivano come bello, ch'era assai diverso da quello, che i loro stessi filosofi e gli estetici posteriori andavano indagando o descrivendo. Ricorderete che esso non era qualche cosa che stava assolutamente fuori o dentro la natura, di soprasensibile o sensibile, ma qualche cosa che nasceva dall'attività stessa dell'uomo e che pigliava vita e forma essenzialmente nell' arte. Al-

lora esponemmo largamente, come il fondo di questa creazione era la natura stessa in genere, e la umana in ispecie, con tutte le sue forme; che suoi strumenti erano i sensi estetici congiunti al sentimento e alla immaginazione; che il processo era quello di individualizzare un concetto, che per lo più era mitologico, in una data forma umana, e ad un tempo di idealizzare queste stesse forme. Ora nel mito di Venere tutto concorreva, perchè questo gran motivo raggiungesse il suo còmpito nel più alto grado. Già l'origine della dea porta in sè gli elementi della più bella poesia, della più profonda impressione della natura. Dalla schiuma del mare, nelle acque di Citera, per opera di Uranos, il cielo, vien fuori questa vaga donzella, che portata da una conchiglia e spinta lentamente da un dolce zeffiro, approda alle coste di Cipro, dove è accolta dalle grazie e salutata e ammirata per la sua bellezza da tutti gli dei. Come tre elementi eran concorsi a formarla, così essa diviene la divinità di tre regni: del cielo, delle acque, della terra; e mentre nelle altre divinità in fondo al loro essere vi sono sempre due potenze che si contrastano, l'una benefica, l'altra distruttrice, l'una buona, l'altra cattiva, in lei questo contrasto quasi sparisce e la forza vivificatrice, benefattrice, protettrice predomina sull'altra. Dea del cielo, presiede agli elementi, alla fortuna degli uomini, alla loro

vita nazionale e coniugale. Dea del mare ne modera i flutti e le tempeste e protegge il commercio. Dea della terra, e a lei è sacra la primavera, son sacri i campi, è sacra la vegetazione degli alberi, sono sacri i fiori, fra cui specialmente la rosa e il mirto. Ella ispira nel cuore degli dei e degli uomini affetti gentili, li fa innamorati, s'innamora ella stessa di Adone in Cipro, di Anchise in Ida, di Marte a Tebe; diviene anzi la dea dell'amore. Tale la trovarono nei canti, nelle feste, nei riti religiosi, nella coscienza del popolo gli artisti della Grecia, quando l'arte incominciò le sue prime pruove. Ma, mentre ancora troppo legata alle tradizioni orientali, alle esigenze del culto; mentre non ancora padrona della tecnica, lontana dallo studio della natura, per qualche tempo, sino a Fidia, ella la rappresentava come idolo informe o come donna semplicemente, tutta vestita e solo riconoscibile per certi speciali simboli; poco a poco il concetto dell'amore si va allargando, idealizzando sempre più e negli artisti che vennero poscia, finisce per divenire la dea della bellezza per eccellenza. Allora l'arte la coglie nel lato più reale, più umano e insieme più poetico del mito: come potenza, che colle sue fattezze, le sue grazie, i suoi piaceri attrae a sè, entusiasma l'uomo e gli fa provare tutta la gioia e la voluttà della vita. Allora raccoglie in lei, nel suo volto e specialmente negli occhi

e nella bocca, nel seno, nelle forme del corpo, nei suoi movimenti, nelle sue situazioni quanto di più leggiadro, di più attraente offre la natura umana idealizzata dalla immaginazione. Poco a poco, nelle sue rappresentazioni plastiche, la vediamo quindi discendere dal trono, su cui si raffigurava sedente nei tempii; dal suo capo è smesso il così detto *polos*; le vesti prima a metà e poi tolte interamente lasciano apparire tutto l'incanto del suo corpo e senza attributi o simboli che la dinotino, ma facendosi conoscere soltanto pel suo tipo e la sua bellezza, la vediamo nuda scendere nel bagno, ovvero uscirne, talvolta coprirsi con un piccolo panno, tal'altra ammirare le sue forme; e sempre un'aria modesta, giovanile, delicata spira da tutta la sua persona, come è gentile l'amore che infonde, delicato è il sentimento della bellezza che rappresenta.

NOTE

—

[1] Anche intorno a questo ritrovamento difettano notizie particolareggiate. Il Winckelmann, *Gesch. der Kunst*, etc. XII, 1, § 5, il Rucca, *Capua Vetere*, p. 138, il Millingen, *Ancient unedited Monum.*, tav. IV, p. 5 e 6, e il Finati, *Descrizione del Museo Borbonico*, I, n. 138 e *Museo Borbonico*, III, tav. LIV ne discorrono molto vagamente, senza accennare all'anno e al luogo preciso.

[2] Vedi Müller *Handb. der Arch.* § 375.

[3] Oltre agli autori menzionati nella n. 1, ne discorrono: Gerhard und Panofka *Neapels Antike Bildwerke*, n. 98, p. 33, e *Antike Bildwerke* I, p. 161-165; Welcker *Alte Denkm.* I. p. 437 e segg. a proposito della Venere di Milo; e Friederichs *Bausteine*, ecc., n. 582.

[4] Se non siamo male informati, questo restauro dovè aver luogo verso l'anno 1820 o poco innanzi. A quell'epoca il Brunelli godeva molta stima, sopratutto per l'intelligenza che mostrava nella restituzione di monumenti mutilati.

[5] Quando fu tenuta questa conferenza, nel maggio del 1869, insieme alla Venere si vedeva ancora l'Amore di gesso. Sappiamo che non ha guari il ch. direttore del Museo molto giustamente lo ha fatto tôrre via.

[6] Questo racoogliesi dal Finati *Museo Borbonico* l. c., il quale accenna a due diverse opinioni che erano sostenute in quella discussione.

[7] Vedi il Finati op. cit. e Gerhard *Neapels Ant. Bildw.*

p. 34. Ora questi avanzi, distrutti probabilmente quando si eseguì il restauro, non sono più visibili.

[8] Vedi Müller *Handb.* etc. § 356 e l'Atlante del Wieseler nella parte relativa a questo paragrafo.

[9] *Museo Borbonico* l. c.

[10] Vedi Müller op. cit. § 376, 6. e i relativi monumenti nell'Atlante.

[11] Non vogliamo tacere che il medesimo Finati, nel luogo citato di sopra, traendo forse profitto dalla sfavorevole accoglienza fatta dai dotti a quella prima interpretazione, la sconfessa, notandone apertamente la poca o niuna solidità.

[12] VIII, 266 segg.; cf. Ilias V, 355 segg.

[13] Aesch. Sept. 105, 140.

[14] Müller-Wieseler *Denkm. der alt. Kunst* II, n. 290.

[15] Id. II, n. 291.

[16] Id. II, n. 292.

[17] III, 23, 1.

[18] Plut. *de fort. Rom.*; Paus. III, 17, 5. Anche in Cipro si adorava una ἔγχειος Ἀφροδίτη Hes. e in Milasa, in Caria, un' Ἀφρ. Στρατεία C. I. n. 2693 seg.

[19] Vedi Apollon. I, 742-746; Polyb. 17, 2; Paus. II, 19, 6; Plut. Parall. 37.

[20] Sono monumenti di Corinto, Rodi e Samotracia riferiti dal Gerhard *Antik. Bildw.* p. 162, alla Venere vittrice; cf. Welcker *Alt. Denkm.* I. p. 446.

[21] *Müller-Wieseler Denkm. der alt. Kunst* II, n. 272 *b.*

[22] Id. II, n. 272 *c.*

[23] Id. II, n. 272 *d.*

[24] Id. II, n. 272 *e.* Il Wieseler le crede armi di Venere, ma le sue ragioni non ci convincono.

[25] Id. II, n. 272 *f.*

[26] Id. II. n. 269 e 269 *a.*

[27] Id. II, n. 271.

[28] La importanza che questa statua ha per sè e per l'intima relazione alla nostra Venere, non rende superfluo il citare i vari archeologi che ne hanno trattato. Essi sono: Quatremère de Quincy, *Sur la statue antique de Vénus découverte dans l'île de Milos*, Paris, 1821; Clarac, sotto lo stesso titolo nel *Mus. de Sculpt.* Vol. IV, p. 79 e seg., e nel *Muée, Français*, Vol. IV; Millingen, *Ancient uned. Monum.*, Vol. II p. 7; O Müller in *Göttinger gel. Anzeig.* 1823, 1826, 1846; Gerhard, *Antik. Bildwerk.*, p. 166; Welcker, *Alt. Denkm.* I, p. 437 e seg.; Overbeck, *Gesch. der Griech. Plastik.* II, p. 323 e seg.; Friederichs *Bausteine*, ecc., n. 581, p. 331 e seg.

[29] Una esposizione molto larga e chiara di queste ricerche e delle diverse opinioni manifestate dai dotti si trova nell'Overbeck, op. cit.

[30] Fea, *Catalogo* n. 399.

[31] Op. cit.

[32] Argon. I, p. 742 e seg.

[33] II, 4, 7.

[34] Dio Cass. XLIV, 22, 43.

[35] Il Millingen, invece, trova una ragione per provare che abbia avuto in mano uno scudo, nella direzione delle braccia accennante ad un'azione, la quale addimanda una forza considerevole, come quella che deve sostenere un oggetto pesante. In verità noi non vediamo nella figura questo sforzo e se pure vi fosse, sarebbe certamente una delle proprietà non belle del lavoro, che contrasterebbe con tante altre giustamente rilevate dal ch. autore.

[36] Son parole del Finati, op. cit.

[37] Op. cit.

[38] Vedi nota 1 a pag. 16 della stessa opera, nella illustrazione della Psiche.

[39] Op. cit.

[40] Questo afferma l'autore nell'opera *Antik. Bildw.*; nel-

l'altra *Neapels Ant.*, ecc. dice che può essere un originale o una copia.

[41] Op. cit. pag. 445.

[42] Op. cit.

[43] Questa giusta osservazione è fatta dall'Overbeck *Gesch. d. Griech. Plast.* II, p. 325.

[44] Op. cit.

[45] Fu questo il giudizio di alcuni artisti francesi, ai quali pare che siasi avvicinato anche il Raoul-Rochette nel *Journal des Savants*, 1845, p. 536. Quanto alla Vittoria vedi Mus. Bresc., tav. 38, 39, 40.

[46] Vedi gli autori citati nella nota 28.

[47] Il Friederichs *Bausteine* l. c. pubblica una lettera indirizzatagli da Longpérier, nella quale, fra le altre notizie, è data una testimonianza irrefragabile della aderenza del frammento di marmo alla base della statua e della esattezza della copia della iscrizione, che, fatta da un suo amico anni fa pel pittore David, fu poi in altro esemplare data al Clarac.

[48] Quest'è l'opinione del *Wieseler* op. cit. II, n. 270.

[49] Welcker, op. cit.

[50] Overbeck, op. cit., p. 342.

[51] *Nat. Hist.* 35, 156.

[52] Id. 36, 41.

[53] Id. 36, 33. Così crede il Brunn, *Gesch. der Griech. Künstler*, I, p. 601.

[54] Overbeck, op. cit., p. 352.

[55] Dio Cass. XLIII, 22; Plin. N. H. 35, 156; Ab hoc (Archesilao) factam Venere Genitricem in foro Cæsaris et prius quam absolveretur festinatione dedicandi positam.

[56] Müll. Wies. *Denkm.* etc. II, n. 266. Vedi su queste rappresentazioni il Iahn *Bericht. der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1861.*

[57] II, p. 350.

[58] Suet Cæs. 6.

DIANA ARCAICA DI POMPEI

PSICHE

VENERE DI CAPVA